



Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação

COMUNICAÇÃO E CULTURA DE PERIFERIA: O SAMBA E O FUNK NA MÍDIA

Ana Clara Belmiro Werneck Magalhães

**Rio de Janeiro
2007**

COMUNICAÇÃO E CULTURA DE PERIFERIA: O SAMBA E O FUNK NA MÍDIA

Ana Clara Belmiro Werneck Magalhães

Monografia de Graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social (Jornalismo)

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho

Rio de Janeiro

2007

MAGALHÃES, Ana Clara Belmiro Werneck

Comunicação e cultura de periferia: O samba e o funk na mídia. Orientador: Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro, 2007.

Monografia (Bacharelado em Comunicação Social em habilitação de Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2007.

1. Cultura. 2. Mídia. 3. Samba 4. Funk – Monografias. I.Coutinho, Eduardo Granja (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. III. Título.

COMUNICAÇÃO E CULTURA DE PERIFERIA: O SAMBA E O FUNK NA MÍDIA

Ana Clara Belmiro Werneck Magalhães

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho - Orientador

Prof. Dr. João Freire Filho

Prof^a. Mestre Lucia Maria Marcellino de Santa Cruz

Grau_____

Rio de Janeiro, de dezembro de 2007.

MAGALHÃES, Ana Clara Belmiro Werneck. **Comunicação e cultura de periferia:** o samba e o funk na mídia. Orientador: Prof. Eduardo Granja Coutinho. Rio de Janeiro: ECO, UFRJ, 2007. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social - Jornalismo) Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

RESUMO

O trabalho é uma análise histórica do posicionamento da mídia perante as manifestações culturais periféricas. A intenção é discutir a influência exercida pelos meios de comunicação sobre os estilos musicais advindos da periferia sob uma perspectiva histórica e crítica. Serão enfocadas as trajetórias do samba e do funk, por serem falas inicialmente produzidas na porção excluída da sociedade carioca, os moradores dos subúrbios e favelas. Com o passar do tempo e com o “descobrimento” realizado pela mídia, atingem os círculos da elite brasileira e estrangeira. Por outro lado, transformam-se em manifestações que muitas vezes têm características extrínsecas ao seu *locus* de origem.

Dedico esta monografia a todos os que me ajudaram, direta e indiretamente, a pensá-la e executá-la. A Écio de Salles, por todas as críticas e sugestões; à minha mãe, pela compreensão e comentários valiosos; aos meus irmãos, que sempre foram incríveis. Aos amigos, que compreenderam minha ausência e ao Tiago, por tudo.

Agradeço especialmente ao meu orientador,
Professor Eduardo Coutinho, por ter participado
desta empreitada junto comigo.

“É som de preto, de favelado.

Mas quando toca ninguém fica parado.”

Som de preto

Composição: Amilcka e Chocolate

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

2. A ASCENSÃO DO SAMBA

- 2.1 A repressão à cultura periférica**
- 2.2 A assimilação varguista e o papel da mídia**
- 2.3 O samba e a indústria cultural**

3. A ASCENSÃO DO FUNK

- 3.1 Da ignorância e do preconceito à repressão**
- 3.2 Incorporação pelo mercado**
- 3.3 Século XXI: Discursos de uma mídia fragmentada**

4. CONCLUSÃO

5. REFERÊNCIAS

6. ANEXOS

- 6.1 Entrevista com DJ Marlboro**
- 6.2 Entrevista com Silvio Essinger**
- 6.3 Entrevista com Edison Junior**

1. INTRODUÇÃO

No Brasil, um país periférico, as desigualdades sociais obrigam grande soma da população a morar em locais desprovidos de condições básicas de habitação, como as favelas. Nesta condição, os indivíduos oriundos destes espaços, alijados da chamada alta cultura, criam suas próprias manifestações artísticas. Estas têm muitas vezes raízes em manifestações de outras culturas, como a africana e, mais modernamente, a norte-americana. Destas outras tradições, incorporamos não só costumes como também signos culturais que, em muitos casos, sofreram profundos processos de mudança, transformando-se em manifestações identificadas com a realidade periférica brasileira. Como grandes exemplos no terreno musical, temos o samba e, posteriormente, o funk carioca.

Mas as semelhanças entre os dois ritmos não param por aí. Na relação com a mídia, em momentos históricos diferentes, tanto o samba quanto o funk sofreram preconceito por não pertencerem ao núcleo de manifestações culturais surgidas na elite intelectual, pois a mídia brasileira invariavelmente utiliza-se de critérios narcisísticos para tratar da cultura.

Ao mesmo tempo que a mídia vê-se seduzida por estas manifestações, seu senso civilizatório fala mais alto, e faz-se necessário instaurar o “pânico moral”, expressão cunhada por Young e Cohen nos anos 1970 e aplicada ao contexto brasileiro por Freire e Herschmann (Freire & Herschmann, 2006). O processo de encarar como ameaçador aos valores de uma sociedade uma condição, um episódio, um indivíduo ou um grupo de pessoas encaixa-se perfeitamente a estes dois ritmos. Se na década de 1920 os sambistas eram presos por “malandragem”, nos últimos anos do século XX os bailes funk foram proibidos por sua suposta associação ao tráfico de drogas.

Mas, em grande medida graças a esta ambigüidade midiática, nos dois casos o resultado foi a aceitação mercadológica. De forma oficial, no caso do samba, sendo parte do conjunto de medidas varguistas de apropriação cultural, ou de modo alternativo, como no ocorre hoje com o funk, que lança sucessos através da divulgação independente, na forma de CDs gravados individualmente, ou através da internet.

Este trabalho se propõe a analisar de maneira histórica e crítica esta relação (ou relações, já que são múltiplas, principalmente depois do surgimento da internet e do advento da globalização) entre a mídia, que representa a elite intelectual do Brasil, e a cultura de periferia, que em alguns momentos aparece na forma de apelo, outras de narrativa cômica, outras ainda desafiando o poder público e o suposto “bom gosto” instituído pela classe alta.

Para isto, são utilizados os seguintes métodos de pesquisa: além do estudo da bibliografia relativa ao tema, são analisados filmes que tratam do assunto e ainda, acessados sites e blogs cujo conteúdo é pertinente à discussão pretendida. Complementarmente, há três entrevistas presenciais que estão transcritas na íntegra como anexos. Uma, com Silvio Essinger, autor do livro “Batidão, uma história do funk”, na qual o autor relata sua incursão ao “mundo funk”. A segunda é com o DJ Marlboro, precursor do funk como o conhecemos hoje, o ritmo norte-americano que se transformou em algo com características genuinamente brasileiras. A terceira entrevista é com Edison Junior, o gerente de programação da rádio “MPB FM”, sediada na cidade do Rio de Janeiro, que no ano de 2007 inseriu na rádio um programa dedicado ao samba, o “Samba Social Clube”, além de estimular que este ritmo entre no restante da programação da emissora.

Por fim, há uma pesquisa focada nas matérias e críticas dedicadas a lançamentos de álbuns de funk e samba em dois veículos midiáticos, cada qual com um público-alvo: o “Segundo Caderno” do jornal diário “O Globo”, especializado em cultura e voltado para a classe média, e a “Revista da FM O Dia”, cuja periodicidade é mensal, produzida para atingir a classe baixa. A pesquisa acompanha cinco meses destes dois veículos: são 119 edições de jornal coletadas, de 21 de maio de 2007 a 21 de outubro de 2007. Já as cinco edições da revista são do período de maio a setembro do mesmo ano.

Algumas referências são de fundamental importância ao longo de todo o trabalho. Dentre os pesquisadores do ramo da comunicação focada na cultura foram utilizados Muniz Sodré, Eduardo Coutinho e Silvio Essinger, cada qual com sua visão peculiar dos movimentos periféricos abordados nesta pesquisa. Fora estes, apoiamo-nos

complementarmente nos estudos antropológicos de Hermano Vianna, renomado pesquisador da cultura de periferia.

Apesar de tudo, é impossível esgotar o tema, dada a contemporaneidade do assunto abordado, principalmente no que tange ao funk, sobre o qual a cada dia surgem novidades completamente originais em relação a tudo que havia até então. Para cada uma delas, a mídia (seja ela de grande alcance, como um jornal distribuído nacionalmente, ou de alcance restrito, como uma comunidade no site de relacionamentos Orkut, à qual estão ligados apenas alguns indivíduos interessados no tema), dá sua resposta, que deve ser analisada caso a caso.

O primeiro capítulo de desenvolvimento desta monografia trata do processo pelo qual passou o samba no Brasil, desde que aportou no país junto com os escravos africanos, passando pelas modificações sofridas pelo gênero, realizadas pelo “mestiçamento de costumes”, nas palavras de Sodré, e pela nacionalização do ritmo, imposta por Vargas nos anos 1930, até um plano geral da situação do samba no Rio de Janeiro atualmente, quando já está plenamente absorvido pelas elites.

Dentro desta parte do trabalho, o primeiro tópico abordado é o início da relação entre o samba e os aparelhos de hegemonia da sociedade: a mídia e a polícia. Para tal, utiliza-se mais uma vez o ganho de idéias de Sodré (1998), que trata do processo de mestiçamento dos costumes, responsável pelo preconceito inculcado nos próprios agentes produtores do samba em sua forma original, os escravos africanos que vieram para o Brasil. A fase que segue a este período é a de repressão física ao samba e aos sambistas. Enquanto a polícia agia com a violência visível, prendendo-os, a mídia aplaudia este comportamento, como mostra Coutinho (2006).

Logo após, tratamos do projeto varguista de nacionalização do samba, implementado na década de 1930 com o intuito de dissolver o conteúdo da produção contra-hegemônica que estava ligado intrinsecamente ao samba. Utilizando-se dos argumentos de Coutinho (2006), é evidenciado que o papel da mídia passa a ser ativo, como no caso da criação da União das Escolas de Samba, em 1934. Este período é de

fundamental importância para o entendimento do que vem a seguir na história do samba, a entrada definitiva no círculo da elite e do mercado.

Em seguida, há um breve perfil do olhar dirigido ao samba após a nacionalização realizada por Vargas, até os dias de hoje. Como observam Sodré (1998) e Coutinho (2002, 2006), esta parcela do trabalho trata basicamente da interação entre a indústria cultural, nascente na Era Vargas, que se consolidou junto com o “novo samba”, aquele considerado “de raiz” entre os críticos musicais, os indivíduos especializados em julgar toda e qualquer forma de produção musical e publicá-la na mídia.

No segundo capítulo, o tema é o funk, o movimento carioca periférico que sucedeu ao samba, tanto no fato de ser o canal pelo qual são expressos os anseios e a realidade da parcela marginalizada desta sociedade, quanto por ser tratado, ora com preconceito, ora com reverência, ainda hoje, quatro décadas depois do *groove* de James Brown aportar neste país.

Na primeira parte, é abordada a primeira fase do funk no Brasil, nos anos de 1960. Utilizando-se de informações prestadas por Vianna (1988) e Essinger (2005), sabe-se que este movimento foi ignorado pela mídia e a elite até 1988, ano de publicação da tese de mestrado de Vianna, que se transformou no livro “O mundo funk carioca”, cujo autor foi em grande parte responsável por uma revolução, tanto no “mundo” da periferia, quanto do “mundo” do asfalto.

A seguir, trata-se do “pânico moral” (utilizando-se do termo cunhado por Freire e Herschmann (2003)) causado pelo funk na elite, subsidiado por informações midiáticas, na década de 1990. São utilizadas idéias de Essinger (2005) para abordar este segundo momento do funk no Brasil, marcado pela inserção das letras em português sobre as batidas originais, em inglês, resultando no que mais tarde viria a ser o “funk carioca”.

A última parcela deste capítulo obedece à estrutura utilizada no terceiro item do segundo capítulo e trata da situação midiática do funk nos primeiros anos do século XXI. Para dar conta disto, são utilizadas as informações coletadas em Essinger (2005), além de variadas referências retiradas da imprensa desde 2006 até o ano corrente.

2. A ASCENSÃO DO SAMBA

Nos tempos atuais, não são raras as rodas de samba freqüentadas por jovens de classe média. Estas rodas acontecem em vários espaços na cidade do Rio de Janeiro. Em muitos casos, não são propriamente rodas, mas sim festas de samba em casas de shows, algumas até voltadas ao público estrangeiro, como as casas do bairro da Lapa – recém-reformulada mercadologicamente e inserida do circuito noturno carioca como ponto de encontro de sambistas de todas as tribos e classes sociais.

Entre os músicos, há rapazes e moças advindos de locais nobres da cidade, que talvez não saibam das histórias das noites na casa de Tia Ciata, nos idos do início do século passado, mas têm de cor as canções criadas por sambistas como Pixinguinha, Noel Rosa, Ismael Silva, entre outros. Como diria Muniz Sodré em prefácio à 2ª edição de “Samba, O Dono do Corpo”, é o momento da

retomada por jovens da classe média, claros e escuros, da música dita ‘de raiz’. De uma parte, são compositores, cantores e grupos musicais que fazem sucesso com o samba; de outra, são músicas que revitalizam o choro. Despontam instrumentistas excepcionais (bandolim, cavaquinho, violão de sete cordas), dando continuidade e, às vezes, ultrapassando os velhos bambas. (SODRÉ, 1998, p. 7)

O samba hoje recebe destaque não só nos locais nos quais é tocado, mas também nas páginas de jornais, onde volta e meia um novo disco, de compositor antigo ou novo, é louvado como mais uma jóia de pureza incomparável dentre as canções do mais tradicional dos ritmos brasileiros.

O samba, aliás, está presente em toda a mídia, seja na forma de shows bem divulgados e constantemente cheios, seja nos jornais impressos, na televisão, ou ainda em estações de rádio de caráter popular ou não, como é o caso da “MPB FM”, que desde 2007 inseriu o samba em sua programação regular e, especificamente, no programa “Samba Social Clube”.

No entanto, nem sempre foi assim. O samba nasceu na periferia do Rio de Janeiro e por muitos anos foi considerado um ritmo de pobres e negros, incitador da luxúria e ligado a vícios como a malandragem. Este processo de mudança foi longo e contou com

uma série de fatores, que tiveram maior ou menor influência na situação atual desta manifestação artística. Um dos mais importantes foi a atuação da imprensa, personalizada nos cronistas de jornal das primeiras décadas do século passado. Estes indivíduos eram responsáveis pelas crônicas do “mundo que se diverte”.

Longe de atuar com imparcialidade, os cronistas agiam de maneira ambígua em relação ao samba. Se por um lado eram freqüentadores assíduos dos cordões e blocos, por outro tomavam para si a função “civilizatória” do movimento popular. Esta relação era problemática para ambos os lados, e foi bem criticada em pelo menos um samba, chamado “Sinal Aberto”, da autoria de Casquinha, cujo ano é desconhecido: “Mocinho bonito que quer ser locutor/ (...) Espera o crioulo do morro errar/ Pra ir pra coluna do jornal malhar/ (...)Mas quando chega fevereiro/ Pra encher seu baú de dinheiro./ Freqüentam os ensaios com pinta de bamba/ No meio dos ‘crioulos’ da escola de samba.”

Por outro lado, a faceta foliã dos cronistas, aquela mostrada quando, em seus textos, os homens de imprensa eram responsáveis por dar voz aos sambistas populares, fica clara na crônica de Batista Coelho no “Jornal do Brasil” de 15 de fevereiro de 1904:

O cordão chega dançando e cantando na melopéia pitoresca do lundum, versos que se não têm todos os pés, ou os têm em demasia, nem por isso deixam de exprimir o que pretendem dizer os carnavalescos: loas ao seu cordão, saudações ao Jornal do Brasil. [...] O Mário [Cardoso], já se sabe, arria três vezes a bandeira e entra em exercício o [Francisco] Guimarães, que recebe saudações, faz desamarrar o estandarte e o entrega, e ganha abraços, vivas e pisadelas. [...] (COELHO apud COUTINHO, 2006, p. 41)

2.1 A repressão à cultura periférica

Muniz Sodré cita Duke Ellington quando compara a afirmação do músico norte-americano, de que “o blues é sempre cantado por uma terceira pessoa, ‘aquela que não está ali’”. Para Sodré, tal frase é uma metáfora para a causa do fascínio, tanto do jazz, quanto do samba. A síncopa, ausência do compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte, seria a explicação do poder mobilizador da música negra nas Américas. (SODRÉ, 1998, 11)

Sabe-se que, da chegada dos africanos no Brasil, os negros trouxeram para este país toda uma cultura desconhecida, tanto por índios, quanto por colonizadores europeus. Um exemplo desta cultura são as danças, inclusive uma batizada posteriormente de samba¹. Este samba ainda não era o que tornou-se mais adiante: o ritmo mais tradicional da cultura brasileira. O samba primordial, dançado pelos escravos, não era exatamente como o samba de hoje, mas a nomenclatura se manteve ao longo dos tempos. Sodré cita Rodrigues em uma descrição deste samba de escravos.

Por via de regra, aos lados da rude orquestra, dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo, sai por turnos a dança cada um dos circunstantes. E este, ao terminar sua parte, por simples aceno ou violento encontro, convida outros a substituí-lo. Por vezes, toda a roda toma parte no bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o compasso da música em contorções cadenciadas dos braços e dos corpos. (RODRIGUES apud SODRÉ, 1998, p. 7)

No entanto, esta forma cultural, do mesmo modo que outras, como a capoeira e a umbanda, só para citar exemplos próximos, na medida em que é carregada de significado político contra-hegemônico, acabou sendo renegada até por seus próprios emissores, os escravos, em um processo de crioulação ou mestiçamento dos costumes, (utilizando-se das palavras de Sodré), necessário à sobrevivência desta camada da população marginalizada.

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social. Deste modo, desde a segunda metade do século XIX, começaram a aparecer no Rio de Janeiro, sede da Corte Imperial, os traços de uma música urbana brasileira, – a modinha, o maxixe, o lundu, o samba. Apesar de suas características mestiças, (misto de influências africanas e européias), essa música fermentava-se realmente no seio da população negra, especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil. (SODRÉ, 1998, p. 13)

¹ A origem da palavra samba é incerta. Pode ser pela similaridade com *semba*, umbigo em dialeto angolano. Mas também pode ser originado do dialeto Kiriri, falado por indígenas do sertão nordestino.

Assim como o samba em geral, o carnaval também sofreu modificações até chegar ao patamar atual. Já em 1862 tem-se notícia da figura do Momo na festa de carnaval, em uma ilustração de Henrique Fleiuss para a “Semana Ilustrada”. A princípio, a figura do rei bonachão vestido de roupas bufantes e cheias de guizos era o símbolo dos festejos fidalgos. Com o tempo, assim como a crônica carnavalesca, “o Carnaval de Momo ganhou cores locais, tornou-se uma festa brasileira, popularizando-se”, nas palavras de Eduardo Coutinho (COUTINHO, 2006, p.35).

Ou seja, o samba e o Carnaval, assim como os conhecemos hoje, são o resultado de uma fusão de elementos africanos e europeus através da antropofagia cultural, utilizando-se a expressão cunhada por Oswald de Andrade, tão corrente na história do Brasil.

Desde seu nascimento, o samba esteve ligado à marginalidade imposta aos escravos, que, depois da Abolição, vieram a ser a massa de desvalidos do país. Ou seja, sempre foi música popular repleta de política, sendo pelo que diz, por expressar em seu discurso conteúdos políticos, ou pela maneira como diz, por se constituir como um *locus* de linguagens que conferem identidade a grupos socioculturais situados à margem da dita sociedade. Eduardo Coutinho dá a dimensão deste conteúdo.

O significado político dessa forma de narrativa, capaz de reconstruir a história e atualizar os signos do passado, depende fundamentalmente do sujeito da tradição, ou seja, da perspectiva a partir da qual esses signos são reelaborados, e do conteúdo que lhes é atribuído. (COUTINHO, 2002,p.25)

Por tudo isto acima explanado, era de se esperar que o samba fosse rechaçado pelos setores hegemônicos da sociedade, de modo que a sabedoria popular contida em seu interior fosse apagada, desmobilizada. É com este intuito que a polícia, um dos aparelhos repressivos do Estado, usando o termo cunhado por Louis Althusser, realiza uma campanha contra o samba de rua, como pode-se verificar em um trecho de reportagem publicada no jornal “O País” em 1915 e transcrita em “Os Cronistas de Momo”, de Eduardo Coutinho:

O serviço de policiamento, reforçadíssimo, tem corrido bem, dando excelentes resultados. Na calçada fronteira ao ‘País’, ponto preferido para as selvagens brincadeiras de grupos ‘monômios’, formados para empurrar e contundir todo

modo, um capitão com um cordão de praças de polícia conseguiu perfeitamente evitar cenas que nos outros anos foram freqüentes e desagradabilíssimas. Continue a proceder assim a polícia. Essas estúpidas brincadeiras são indignas de uma sociedade culta. (COUTINHO, 2006, p. 45)

Além da repressão evidente por parte dos agentes da polícia, é possível notar claramente outro elemento no trecho acima. Antes de explicitá-lo, é necessário fazer uma consideração a respeito da comunicação impressa nos anos 1910. Antes do advento da pretensa objetividade da mídia, difundido desde meados dos anos 1950, era comum que as opiniões íntimas dos jornalistas fossem parar nas páginas dos jornais, sem que nisso houvesse qualquer problema. Dito isto, relendo o trecho transcrito acima, pode-se concluir que a opinião da corporação policial era compartilhada pelo autor da matéria do jornal, levando-se em conta as expressões utilizadas para caracterizar a ação policial: “excelentes resultados”, “selvagens brincadeiras” e “conseguiu perfeitamente”, por exemplo.

Com o tempo, no entanto, a repressão física da polícia foi sendo substituída por outra estratégia de dominação, tão ou mais letal: o projeto de nacionalização do samba, processo cujo resultado vê-se claramente hoje, na certeza existente entre o senso comum de que é o samba o ritmo musical mais puro e legítimo do Brasil, manifestação cultural compartilhada por negros e brancos, pobres e ricos.

A velha estratégia de repressão física às formas carnavalescas do “populacho” foi cedendo lugar a um projeto cultural que tinha como objetivo abafar a subversidade latente nessas formas de folia, de maneira a integrá-las à visão de mundo oficial, reinterpretando os seus signos e descartando toda tendência rebelde, explosiva, incontrolável. Surgia a cultura de massa, dissolvendo a clara delimitação entre a cultura das elites e a do povo, conciliando visões de mundo e assegurando, assim, o consenso ativo dos dominados. (ibid., p. 25)

Este projeto foi obra do Estado varguista, que contou com a anuência e colaboração, ainda que velada, da polícia, enquanto aparelho repressivo do Estado, e da imprensa, exemplo fiel de aparelho privado de hegemonia. Os detalhes deste projeto tão bem-sucedido serão indicados a seguir.

2.2 A assimilação varguista e o papel da mídia

Desde o final dos anos 1920, os cronistas carnavalescos já clamavam ao governo pela nacionalização do carnaval. Havia uma mentalidade de que tal medida traria maior autonomia às manifestações populares em geral. Ou seja, que tal projeto, se aceito fosse, resultaria na democratização das verbas estatais para a Cultura. Que estava, como ainda hoje, nas mãos da elite. Há um trecho de uma crônica de Vagalume, pseudônimo de Francisco Guimarães, publicado no “Diário Carioca” em 1930 e transcrito em “Os cronistas de momo”, no qual esta posição fica bem clara:

Achamos que, sendo a festa maior de uma sociedade em pleno progresso, o Carnaval também deve evoluir acompanhando o desenvolvimento geral da população. [...] Que venham, que surjam o sexto, o sétimo, o oitavo, o nono e até o vigésimo *grande* clube e o governo cumpra seu dever, auxiliando, igualmente, a eles todos e mais aos ranchos e blocos. O que devemos fazer, o quanto antes, é nacionalizar o Carnaval. [...] Compete aos governos federal e municipal a iniciativa, negando auxílio aos clubes que tenham a sua frente artistas estrangeiros, antes que o povo antecipe os acontecimentos, protestando energicamente contra os intrujões de barracão, que isolam os nossos patrícios [...]. Devemos agir com energia e patriotismo. (COUTINHO, 2006, p. 161)

A semelhança de um trecho desde discurso, “antes que o povo antecipe os acontecimentos”, com uma célebre frase que seria proferida nove meses depois, pelo então governador de Minas Gerais, Antonio Carlos Ribeiro de Andrada, “Façamos a Revolução, antes que o povo a faça!”, não é mera coincidência. De fato, o discurso de Vagalume adequava o projeto revolucionário ao setor carnavalesco. Em certa medida, havia uma preocupação com a possibilidade de que o movimento pudesse assumir um caráter conservador. Parece que o temor do cronista virou realidade. Tanto é que, aproximadamente um ano após escrever clamando pela nacionalização de Momo, o mesmo Vagalume publicou uma crônica intitulada “Periga o Carnaval”, no “Diário Carioca” de 9 de janeiro de 1931, na qual dirige-se diretamente ao presidente Getúlio Vargas, atentando para a importância da democracia no país.

Mais adiante, Coutinho explicita a fundamental importância do cronista na absorção pela sociedade das idéias contidas no projeto de nacionalização do samba.

Pelo próprio lugar que ocupa na indústria do entretenimento, pela sua inspiração pessoal de levar o Carnaval que considera o melhor e mais alegre da cidade para o reconhecimento do espaço público, foi ele [*o cronista carnavalesco*] um dos principais responsáveis pela construção disso que conhecemos como cultura nacional-popular. De fato, quem militou na imprensa a favor do ‘pequeno Carnaval’, atingindo o grande público, não foi Gilberto Freyre, nem Sérgio Buarque de Holanda, nem Prudente de Moraes Neto, nem Villa-Lobos, nem Luciano Gallet. Foi Vagalume, Peru dos Pés Frios e os cortesões de Momo, que, ao mesmo tempo em que organizavam coretos, concursos e batalhas de confete, escreviam crônicas sobre o Carnaval do povo, levando a cultura das ruas para dentro dos lares burgueses. (ibid., p. 185)

Desde o início do período em que Vargas esteve no poder, logo foi posto em prática o projeto de intervenção do Estado no plano cultural. Tal movimento específico concentrou esforços, não no *modus operandi* do autoritarismo, como se deu em outras instâncias, como a política. A forma de controle utilizada pelo governo, a cooptação das massas de maneira ideológica, foi mais eficaz e, poder-se-ia dizer até, invisível aos olhos da população em geral. Utilizando-se das palavras de Eduardo Coutinho, “o objetivo era transformar as manifestações populares em instrumentos de construção da ideologia do Brasil novo, grande e feliz.”(ibid., p.160). Segundo o Decreto-lei nº 1.915, de 27 de setembro de 1939, o Estado nacional se dispunha a “promover, organizar, patrocinar ou auxiliar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística”.

Para ilustrar a interferência de Vargas no samba, pode-se citar duas canções bastante famosas. Um é “O bonde do São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, que teve sua letra modificada, pois enaltecia um dos alicerces do universo da samba dos anos 1940, época desta música, a figura do malandro. Onde se cantava “O bonde de São Januário/ leva mais um sócio otário/ Só eu não vou trabalhar...”, a letra foi alterada para “O bonde de São Januário/ leva mais um operário/ Sou eu que vou trabalhar...”. O outro bom exemplo é “Retrato do Velho”, de Haroldo Lobo e Marino Pinto. O ano era de 1951, e Vargas tinha sido deposto havia seis anos, e seus partidários torciam pela volta do “pai dos

pobres”, como ficou conhecido. Este samba era um apelo que deu certo, por sinal, já que Getúlio voltou a governar o Brasil naquele ano, até sua morte, em 1954.

Retrato do velho

(1951)

Haroldo Lobo e Marino Pinto

Bota o retrato do velho outra vez

Bota no mesmo lugar

O sorriso do velhinho

Faz a gente trabalhar

Eu já botei o meu

E tu, não vai botar?

Já enfeitei o meu

E tu vais enfeitar ?

O sorriso do velhinho

Faz a gente trabalhar

Na prática, houve um processo de negociação entre os interesses do governo e dos dirigentes de agremiações carnavalescas, reunidas desde 1934 na União das Escolas de Samba. Como resultado, os estatutos das escolas estabeleceram por muitos anos a obrigação de enredos sobre “motivos nacionais”. Tal associação foi responsável, em 1932, pela oficialização do Carnaval no Rio de Janeiro.

A reação da imprensa carnavalesca foi ambígua. Se por um lado esperava a obtenção de subsídios para as festas promovidas por esta, por outro temia pelo enfraquecimento daquele Carnaval no qual a imprensa tinha tanto poderio. Na crônica “Adversário de Picareta”, publicada no “Jornal do Brasil” em 5 de fevereiro de 1933, a medida governamental de nacionalização dos festejos de Momo é vista como uma conquista dos próprios cronistas, que podiam se “orgulhar de ter alcançado nesse terreno uma vitória: a de fazer a Prefeitura se interessar pela realização dos festejos carnavalescos, mediante a colaboração eficiente, digna de todos os encômios e dos agradecimentos da cidade.”.

Com o passar do tempo, no entanto, estes homens de imprensa passaram cada vez mais a assumir um tom melancólico em seus textos. Em 19 de fevereiro de 1950, Marius trata da nacionalização do Carnaval, em uma crônica na “Gazeta de Notícias”,

como se fosse seu golpe mortal. “Foi a oficialização que fez de um cordão, de um clube, de uma sociedade, de uma batalha de confete e até de um coreto – negócio!”

2.3 O samba e a indústria cultural

Na década de 1930, o modelo escravagista multissecular, que reprimia culturalmente os negros, começava a ser substituído pela criação de papéis sociais para os negros. Um exemplo destes papéis é o de músico profissional. Por sua vez, a música negra ganhou significações nacionalistas.

o negro constituía, ao lado do índio, um elemento de ‘autenticidade’ local, algo a ser retrabalhado artisticamente. E na perspectiva ideológico-urbana, a valorização da música negra recalcava a interrogação crucial que a condição humana do negro fazia pairar sobre as bases sócio-econômicas da vida brasileira. (SODRÉ, 1998, p. 39)

Para ascender do estado de sambista e adquirir o status de compositor, o músico negro tinha de “individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunialistas), para poder ser captado como força de trabalho musical” (SODRÉ, 1998, p.40). Um exemplo desta individualização deu-se na carreira de Sinhô. Sua música “folclórica” (de produção e uso coletivos, transmitida por meios orais), era transformada em música popular, ou seja, aquela produção realizada por um autor, um indivíduo conhecido, e veiculada em um quadro social urbano.

Por um lado, o samba de Sinhô perdia suas características morfológicas originais, como o improviso, que também era adaptado para os novos instrumentos que eram inseridos no novo samba, como o violão. Por outro lado, a síncopa, característica melódica e rítmica marcante, permanecia, assim como também a temática, que nas canções de Sinhô muitas vezes versava em torno de valores típicos da cultura negra de origem africana. Como exemplos, pode-se citar as canções “Vou me benzer”, “Macumba”, e até algumas cujos títulos eram em nagô acrioulado, como “Oju buruku”.

Macumba

(1923)

Sinhô

Tá falando de mim
 Eu não ligo não
 É mágoa que tem
 No seu coração

Ê (ai) gegê²
 Meu encanto
 Eu só tinha medo
 Se não tivesse um bom santo

A inveja é um fato
 Que nunca tem fim
 Podes vir de feitiço
 Pra cima de mim

Com a entrada definitiva do samba na classe média, esta não tarda a tornar-se produtora deste estilo musical. No entanto, como não poderia deixar de ser, a sonoridade e a poesia destas canções eram imbuídas de outras significações culturais que não as originais. Nas palavras de Muniz Sodré, este fenômeno é o que se pode chamar de

expropriação paulatina do instrumento expressivo de um segmento populacional (pobre, negro) por outro (médio branco). [...] é a própria lógica de um processo produtivo que deu lugar à constituição de uma classe média com tal poder aquisitivo que tornou possível uma indústria fonográfica em bases altamente rentáveis. Da mesma maneira que, nos Estados Unidos, uma matriz negra (o *jazz* do *blues* e dos *spirituais*) gerou o *rythm'n'blues* (do qual saíam o *rock'n'roll*, o *rock*, o *soul*), o samba tradicional passou a servir de fonte para uma variedade de produtos destinados ao consumo das camadas médias urbanas. Esses produtos, distribuídos numa escala hierárquica de gostos (desde a faixa da 'cafônica' até vanguardas intelectuais), sustentam a penetração do disco como um bem de consumo – apoiado nas indústrias do rádio e da televisão – na sociedade brasileira. (ibid.,p. 50)

A sociabilidade e a transitividade, outrora características comuns ao samba, foram substituídas pela lógica do valor de troca que, ao privilegiar a tecnologia de produção e o esteticismo necessários à produção cultural de massa, geram uma separação entre o

² Aqui a expressão "gegê" é de origem africana e significa amada, querida.

indivíduo produtor e o consumidor. “Ao passar a se viver *de* samba – ao invés de se viver *no* samba ou com ele – entrou-se no esquema de uma produção que, aos poucos, introduziu o seu ritmo próprio: o do *espetáculo*.”. (ibid., p.52)

Neste processo, um dos papéis fundamentais da mídia é o de inserir a figura do crítico musical, o especialista em música popular que vai atuar como intermediário entre a indústria e o público. O crítico

maneja um saber a partir do qual se instaura um processo de divulgação sobre o compositor ou o artista. É a mesma função do folclorista, agora em bases industriais. A velha ‘ciência’ do folclore se apóia na separação entre *cultura popular* e *cultura erudita*. O corte é artificial porque no popular (conotado como o simples, o fácil, o ingênuo) a erudição (conotada como o complicado e o complexo) também está presente. [...] o especialista em música popular surge, junto com a indústria fonográfica, à sombra da divisão social entre produção e consumo de música, entre o valor de uso comunitário do samba e o valor de troca que o reduz à forma societária do espetáculo. (SODRÉ, 1998, p.53-54)

Além de ter decretado a oficialização das escolas de samba, outras medidas varguistas foram fundamentais para a difusão deste ritmo como sendo a maior expressão da tradição musical do povo brasileiro. O rádio fora inaugurado no país em 7 de setembro de 1923, mas sua comercialização só deu-se a partir de decreto de Vargas em 1º de março de 1932, quase nove anos depois. Para completar o processo de assimilação cultural pelas ondas sonoras, foi criada a “Rádio Nacional”, em 1936. Nas palavras de João Máximo (MÁXIMO, 2007), a “Nacional” foi criada “para unir o Brasil pela cultura, e, nesta, a música, que a ‘Nacional’ foi para o ar, substituindo a antiga ‘Philips’ e obedecendo a um projeto de propaganda nacionalizante que se intensificaria no ano seguinte com a decretação do Estado Novo.”.

Já a indústria fonográfica, cujo desenvolvimento começou no início do século XX, experimentou a consolidação ao longo dos anos 1950. Nesta década, houve a popularização das vitrolas ou eletrolas de alta fidelidade. Nesta época as gravadoras se identificavam como “fábricas de discos”. Estes anos foram o fim da chamada “época de ouro” do rádio, cujo processo já ocorria desde a década anterior. Além da “Rádio Nacional”, a “Tupy” e a “Mayrink Veiga”, entre outras, aproximavam a música popular dos

brasileiros de todas as classes sociais. De dezembro a março, sambas e marchas eram levadas ao ar pelas emissoras. Foi assim que a música de Carnaval sobreviveu além dos sambas de enredo, uma vertente importante do samba, posto que foi a que alcançou a maior popularidade.

Nesta década, a televisão foi ganhando força e os programas de auditório e, mais tarde, os Festivais da Canção, foram os difusores midiáticos da música brasileira a uma gama cada vez maior da população. No entanto, mesmo o samba tendo sido assimilado pela elite brasileira, esta absorção se deu carregada de contradições e preconceitos velados.

Data de 1956 o samba intitulado “Pra que discutir com madame”, de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida. A “madame” do título é a jornalista Magdala da Gama de Oliveira, que assinava suas críticas do jornal “Diário de Notícias” sob o pseudônimo de Mag. A mulher era conhecida por ser uma crítica feroz da “voz do morro”. Para ela, uma música que contém erros gramaticais porque foi criada por indivíduos sem educação formal não deve ser de grande valor estético e cultural.

Pra que discutir com madame

(1956)

Haroldo Barbosa e Janet de Almeida

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora
Por causa do samba
Madame diz que o samba é pecado
Que o samba coitado
Devia acabar
Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça, mistura de cor
Madame diz que o samba é democrata
Que é música barata
Sem nenhum valor
Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que o samba é vexame
Pra que discutir com Madame
No carnaval que vem também com o povo
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na avenida entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto
Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno
Meu Deus que horror
O samba brasileiro, democrata
Brasileiro na batata é que tem valor.

O encontro entre a MPB e o samba

Com o fim da Era Vargas e a chegada aos anos 1960, o samba deu lugar a outras manifestações musicais, que obtiveram mais sucesso entre os jovens no período. O samba-canção, que atingira êxito entre o público na década de 1950 e tinha como temática básica o trinômio amor – dor – flor, deu lugar às canções tropicalistas, que eram “a Jovem Guarda com consciência”, nas palavras de Erasmo Carlos (CARLOS, 1977, apud COUTINHO, 2002, p.78). Esta manifestação constituía-se numa “perspectiva vanguardista internacionalizante que vem abalar a hegemonia do populismo de esquerda”, nas palavras de Eduardo Coutinho (ibid., p.52), pois inseria elementos do rock norte-americano.

É nesta época que é cunhada a expressão MPB, para designar a música produzida pelos jovens de esquerda da elite intelectual brasileira, muitos deles ligados ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Os artistas desta vertente, entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Tom Zé, entre outros, eram da ala contrária à que pregava a redução do popular ao folclórico.

Quatro décadas depois, Martinho da Vila assinala em artigo assinado por ele em “O Globo”, que o conteúdo exclusivista da sigla MPB ainda se perpetua, o que incomoda profundamente aos artistas identificados com a produção de música que se pode chamar amplamente de “popular”, já que esta sim agrada a uma vasta gama do público brasileiro, não só a elite.

Gostaria de falar bem da sigla MPB (Música Popular Brasileira), mas não posso, porque é uma sigla bastante preconceituosa, inventada erradamente não sei por quem para classificar um determinado tipo de música popular de maneira discriminatória. Digo isso porque toda música popular criada no Brasil é MPB, mas nem todas são assim classificadas. [...] Se observarmos bem, constataremos que, praticamente, só a música popular criada na nossa Região Sudeste é vista como MPB nas rádios FM de todo o Brasil. Isso, desde que não sejam de grandes sucessos nas camadas populares e de autoria de compositores indutivos, oriundos as favelas e periferias, que não tenham freqüentado as escolas de música. [...] Gravei o CD “Brasilatinidade”, que tem música portuguesa, italiana, francesa, espanhola e até uma que eu criei baseada nos sons da Romênia e ganhei o

Grammy Latino de melhor disco de samba. (DA VILA, 17/12/2006)

Na ala tradicionalista da música na época, a cultura era compreendida como elemento fundamental da construção da nacionalidade brasileira. Para o grupo dos nacionalistas de esquerda o povo era considerado sujeito da história, mas um sujeito passivo, já que seria incapaz de conduzir a consciência política à verdadeira ação.

Nos tempos politizados da ditadura, nos quais a MPB que, ao invés de popular, mostrava-se exclusivista e elitista, o samba entrou em decadência na grande mídia em geral. É neste íterim que o sambista Paulinho da Viola que, através de sua consciência “nacional-popular”, para utilizarmos um conceito cunhado por Gramsci, realiza uma articulação orgânica entre intelectuais e massa, estabelecendo um processo de educação mútua, isto é, “a identificação dos intelectuais com os interesses e as aspirações das massas” (ibid., p.59). Levando-se em conta que Paulinho era um típico morador da Zona Sul do Rio de Janeiro, porém, verdadeiramente imbuído do espírito de intelectual orgânico, outro termo de Antonio Gramsci.

Se o populismo nacionalista recusa a tradição popular como ‘falsa consciência’, sendo incapaz de perceber nessa forma de conhecimento uma dimensão subjetiva, criadora e consciente, a concepção da cultura como hegemonia nos permite pensar o papel ativo da cultura popular na elaboração e afirmação de uma concepção de mundo que se contraponha à ideologia oficial. Portanto, não se trata de substituir a cultura popular alienada pela autêntica. [...] é precisamente a partir da tradição, isto é, da superação dialética da consciência fragmentada das camadas subalternas, que se pode desenvolver uma cultura contra-hegemônica. (COUTINHO, 2006, p. 60)

Paulinho da Viola foi uma ponte entre os músicos que se apresentavam em festivais da canção e a turma da velha guarda do samba, que se reunia em locais como o restaurante Zicartola, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Quarenta anos depois, Paulinho ainda é uma ponte entre o “velho” e o “novo” na música brasileira. Em 2007, ele participou da gravação de um CD e DVD (o primeiro de sua carreira) da série “Acústico MTV”, realizada pela emissora paulista. Nunca antes um representante da velha guarda do samba fora convidado para este projeto, que é realizado para o público-alvo de jovens de

classe média. No “Acústico”, o músico fez novas versões para seus próprios clássicos e gravou ainda quatro canções inéditas.

Uma de suas canções, “Sinal Fechado”, pode ser considerada um novo tipo de canção de protesto, pois era, para além da crítica, anti-populista e não-nacionalista, fugindo da temática comum dos sambas dos anos de 1960, focados em geral na vida no morro ou no desajuste social dos retirantes nordestinos.

Sinal Fechado

(1969)

Paulinho da Viola

Olá, como vai
 Eu vou indo e você, tudo bem?
 Tudo bem, eu vou indo, correndo
 Pegar meu lugar no futuro, e você?
 Tudo bem, eu vou indo em busca
 De um sono tranqüilo, quem sabe?
 Quanto tempo...
 Pois é, quanto tempo...

Me perdoe a pressa
 É a alma dos nossos negócios...
 Qual, não tem de que
 Eu também só ando a cem
 Quando é que você telefona?
 Precisamos nos ver por aí
 Pra semana, prometo, talvez
 Nos vejamos, quem sabe?
 Quanto tempo...
 Pois é, quanto tempo...

Tanto coisa que eu tinha a dizer
 Mas eu sumi na poeira das ruas
 Eu também tenho algo a dizer
 Mas me foge a lembrança
 Por favor, telefone, eu preciso
 Beber alguma coisa rapidamente
 Pra semana...
 O sinal...
 Eu procuro você...
 Vai abrir!!! Vai abrir!!!
 Eu prometo, não esqueço, não esqueço
 Por favor, não esqueça
 Adeus... Adeus...

O samba e os talibambas

A ditadura terminou, o tempo passou e veio o século XXI. Depois de alguns auges e outros períodos de declínio, o samba hoje experimenta um momento de ascensão mercadológica e midiática. Este processo foi sentido na pele pelos sambistas, como demonstra com propriedade Jorge Aragão, em sua “Moleque atrevido”.

Moleque atrevido

(1999)

Jorge Aragão/Flávio Cardoso/Paulinho Rezende)

Quem foi que falou
 Que eu não sou um moleque atrevido
 Ganhei minha fama de bamba
 No samba de roda
 Fico feliz em saber
 O que fiz pela música, faça o favor
 Respeite quem pode chegar
 Onde a gente chegou
 Também somos linha de frente
 De toda essa história
 Nós somos do tempo do samba
 Sem grana, sem glória
 Não se discute talento
 Mas seu argumento, me faça o favor
 Respeite quem pode chegar
 Onde a gente chegou
 E a gente chegou muito bem
 Sem a desmerecer a ninguém
 Enfrentando no peito um certo preconceito
 E muito desdém
 Hoje em dia é fácil dizer
 Essa música é nossa raiz
 Tá chovendo de gente
 Que fala de samba e não sabe o que diz
 Por isso vê lá onde pisa
 Respeite a camisa que a gente suou
 Respeite quem pode chegar onde a gente chegou
 E quando pisar no terreiro
 Procure primeiro saber quem eu sou
 Respeite quem pode chegar onde a gente chegou

Hoje, este rótulo “de raiz” está acoplado ao samba intrinsecamente. Tal comportamento saudosista e fundamentalista é chamado de “disposição geral pró-samba” por Paulo Roberto Pires em seu artigo no site “Nominimo” intitulado “Entre os Talibambas”, no qual discute este contra-senso que é um ritmo musical de periferia ser excludente. Nas palavras de Pires,

O que mais se cria hoje em dia – e notavelmente entre os mais jovens – é uma espécie de fundamentalismo que tende a julgar a qualidade de um disco ou show pela proximidade do artista ou do repertório de uma ‘pureza’ ou ‘autenticidade’ do samba, idéias quase sempre eivadas de sociologismo e, muitas vezes, de demagogia mesmo. O resultado é uma contínua comemoração de tudo e todos que, nesta cena, assemelham-se a concepções idealizadas do sambistas e das canções do passado – e isso independentemente de suas qualidades. (PIRES, 31/01/2004)

Pode-se perceber esta idéia cristalizada no seio da sociedade de várias formas. A utilizada no caso deste trabalho foi a comparação entre dois veículos de imprensa escrita com distribuição na cidade do Rio de Janeiro: o jornal “O Globo” (mais especificamente, seu suplemento cultural, chamado de “Segundo Caderno”) e a “Revista da FM O Dia”. Foram coletados 119 exemplares de jornal durante 5 meses, de maio a outubro de 2007. Da mesma forma, foram utilizados 5 exemplares da revista, que é mensal, de maio a setembro.

O foco foram as matérias e críticas musicais a lançamentos de discos. Enquanto na “Revista da FM O Dia” houve apenas uma matéria deste tipo sobre um disco de samba (no caso, “Samba meu”, de Maria Rita), em “O Globo”, pôde-se contar nada menos que 22 matérias sobre lançamentos de samba, além de 12 críticas a discos deste ritmo. Detalhe: todos, sem exceção, foram elogiosos. Um bom exemplo do tom utilizado pelo jornal é o texto da crítica a “Delicada”, da sambista da Lapa Teresa Cristina, assinado por Leonardo Lichote: “Melancólico e dolente, o samba é senhor. É novo, velho ou eterno. Não importa. Teresa não teoriza. É beleza só.” (LICHOTE, 25/09/2007)

3. A ASCENSÃO DO FUNK

“Existe o Rio de Janeiro, o Rio de Janeiro e o Rio de Janeiro. Três cidades que ocupam o mesmo espaço geográfico, mas raramente o mesmo espaço simbólico.”

(ESSINGER, 2005, p.9)

O funk carioca, aquele do batidão bem marcado por um bumbo grave, que vai, paulatinamente, conquistando cada espaço Brasil afora e, expandindo mais ainda seus limites, chegando até às carrapetas de DJs internacionais, é o resultado de um longo e complexo processo pelo qual passou este ritmo desde que aportou no país nos longínquos anos de 1960. Newton Duarte, apelidado mais tarde pelo jornalista Reinaldo Jardim de Big Boy, foi o precursor dos primórdios do ritmo que, quarenta anos depois, lota desde quadras em favelas a festivais internacionais de música, como o TIM Festival, passando pela festa de aniversário de 9 anos da filha da “Rainha dos Baixinhos”, Sasha, que se declara fã incondicional do batidão.

No início, o funk podia ser ouvido nos bailes ocorridos nos bairros do subúrbio carioca, nos quais se ouvia o que havia de mais moderno na época em termos de soul music, como Edwin Starr, The Isley Brothers, Temptations, Stevie Wonder, além do obrigatório James Brown. Com o passar do tempo, houve uma grande transformação do ritmo, chegando ao resultado de uma música tipicamente carioca, tanto no som quanto nas letras, sejam elas politizadas, eróticas, cômicas, ou até de apologia ao crime (embora esta última vertente seja renegada oficialmente, o que faz com que seja tratada com o nome de “proibidão”).

Assim como ocorreu anteriormente com o samba, o processo de mutação sofrido pelo funk tem muito a ver com sua relação com a mídia. Esta mídia definitivamente não é a mesma da primeira metade do século XX, época de incorporação do samba ao mercado e ao gosto da elite através da nacionalização imposta por Getúlio Vargas. Hoje, ao contrário

do passado, há incontáveis emissoras de rádio e televisão, mais uma infinidade de revistas e jornais impressos.

Fora a internet, peça de fundamental importância no mercado musical do início do século XXI. Graças a ela, a noção de público-alvo se diluiu a ponto de cada indivíduo com acesso à *world wide web* poder baixar seu *play list* pessoal. Enquanto os anos de 1930 foram os de pujança do mercado fonográfico, hoje em dia esta instituição experimenta um momento de crise histórica. Assim, fazer sucesso com música atualmente pode ser sinônimo de ter seu vídeo entre os mais baixados no site You Tube, ou ter seu disco independente disponível na internet acessado por milhares de pessoas, ou ainda vender este mesmo disco independente nos camelôs espalhados pelos mercados populares Brasil a fora.

O público mudou, o mercado mudou, a mídia mudou. Mas ainda insiste em tratar com um misto de preconceito e fascinação as manifestações culturais advindas da periferia, por continuar a tratá-la como “o outro”, tal qual um Narciso, que só vê beleza naquilo que se assemelha a si próprio.

3.1 Da ignorância e do preconceito à repressão

A antropofagia cultural, tão comum no Brasil, começou no funk com alguns artistas negros que vinham dos Estados Unidos influenciados pela onda soul.

estamos diante de um exemplo daquilo que Oswald de Andrade chama de antropofagia: ‘Só me interessa o que não é meu.’ (Andrade, 1978, p.13) O funk chega ao Rio e é deglutido de uma maneira inédita. Não existem bailes como esses em nenhum outro lugar do mundo. (VIANNA, 1987, p.130)

Um deles era Tim Maia que, ao voltar para o seu país em 1963, passou a gravar sucessos com o suíngue black. Não só composições suas como “Azul da cor do mar” e “Jurema”, mas também canções de outros músicos, como “These are the songs”, da integrante do bloco da MPB universitária Elis Regina.

Em inglês ou português, as músicas tocadas nos bailes funk alcançavam cada vez mais sucesso, tanto que Big Boy tinha até um programa na rádio Mundial, mas sua projeção não alcançava as páginas de cultura da mídia impressa, embora estas festas ocorressem há

mais de uma década. Foi no fim dos anos 1970 que um importante personagem chegou ao cenário funk carioca.

Rômulo Costa começou fazendo bailes timidamente, mas já em 1978 lançou um LP. E desde então o dono da Furacão 2000 continua na cena funk. Nesta época, a grande mídia travou o que Silvio Essinger considera como o primeiro contato formal com o movimento de negros suburbanos. Em 17 de julho de 1976, o “Jornal do Brasil” publicou um artigo de Lena Frias intitulado “O orgulho (importado) de ser negro no Brasil Black Rio”.

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio de modo geral desconhece e ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e os clichês, as gírias e os modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo descompromissado do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade. (FRIAS apud ESSINGER, 2005, p.31)

Apesar desta primeira interação, que mesmo assim já insinuava um juízo de valor problemático, uma vez que qualificava o “orgulho negro” como importado, a regra geral era que a imprensa ignorasse solenemente este movimento cujas festas reuniam às vezes até dez mil pessoas num mesmo local. André Midanni, que na época era *major* da gravadora WEA e investia em artistas identificados com as massas dos bailes, certa vez desabafou: “quando o pobre do negro brasileiro tem a infelicidade de sair de sua favela para fazer outra coisa que não samba, depara-se com uma imprensa branca, que o acusa de estar perdendo sua negritude e lhe diz que ele tem que continuar fazendo samba.” (MIDANI apud ESSINGER, 2005, p.37). Deve-se lembrar que nesta época o samba já era considerado o ritmo tradicional do Brasil, mas seus produtores ainda eram identificados como os representantes das classes baixas, ao contrário da situação que se vê hoje.

Além da imprensa preconceituosa e tradicionalista, não se pode esquecer que o momento no Brasil era de um governo ditatorial, que não deixaria o movimento funk impune, como prova a afirmação de Filó, então responsável pela equipe de som Soul Grand Prix, em entrevista a Silvio Essinger.

houve uma tentativa de forjar um flagrante de tráfico de drogas da equipe [*Soul Grand Prix*], que ficava na Central do Brasil. [...] Por algumas vezes tanto Filó quanto Nirto [*produtores da equipe*] foram encapuzados e levados para o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) para interrogatórios. (FILÓ apud ESSINGER, 2005, p. 35)

Uma dupla improvável

Nos anos 1980, um encontro de duas pessoas completamente diferentes faria uma grande mudança na cena funk carioca, sendo de fundamental importância desde o início da década ainda marcada pela censura, até os dias atuais, nos quais ainda há muita ignorância em relação ao funk.

Fernando Luís Mattos da Matta descobriu o programa da extinta “Rádio Cidade”, o “Cidade Disco Club”, que apresentava sucessos internacionais mixados. O interesse pelo processo de mixagem levou-o a aprender tudo sobre a arte de mesclar músicas. Em pouco tempo, ele adotaria o pseudônimo de DJ Marlboro e passaria a fazer sucessivas viagens aos Estados Unidos para comprar os discos que os jovens de vanguarda daquele país ouviam.

Na segunda metade dos anos 1980, os bailes da Marlboro já eram uma febre no subúrbio, tanto que o DJ tinha um programa na “Rádio Tropical”. Um dia o antropólogo Hermano Vianna descobriu a atração, o que lhe fez se aproximar de Marlboro. Desta relação surgiu o desejo de realizar sua tese de mestrado sobre o assunto, intitulada “O baile funk carioca: Festas e estilos de vida metropolitanos”.

Da peregrinação pelos bailes de um lado da “cidade partida” que Hermano só conhecia através das páginas policiais dos jornais, surgiu uma obra editada posteriormente em forma de livro, “O mundo funk carioca”, que causou comoção na imprensa. Mas um dado que merece grande destaque nisso é que a editoria na qual se deu esta discussão, a seção de cultura, como veremos adiante, ainda hoje não é um palco comum a esta temática.

A resenha publicada pelo “Jornal do Brasil” usava uma metáfora contundente para dar a dimensão do movimento que estava em curso: “Imaginem as manchetes se toda a população de Sergipe fosse dançar ao mesmo tempo num fim de semana. Pois um fenômeno de massa das mesmas proporções ocorre debaixo de nossos narizes, sem causar

qualquer comoção.” (ibid., p.74) Foram muitas as matérias a respeito do livro de Vianna. Em 2006, o antropólogo escreveu um artigo no nº 3 da revista eletrônica “Raiz”, no qual relembra este período:

A revista ‘Isto É’ o resumia como ‘leitura agradável sobre o mundo dos disc-jóqueis e dos ritmos de base negra, que alegram os bailes da periferia carioca’ (8/6/1988). Assim a ‘Veja’ iniciava sua matéria: ‘Quase todos os brasileiros que já ouviram a palavra funk a associam, com maior ou menor precisão, a um gênero de música americana [...] Para uma parcela considerável da juventude carioca, funk é bem mais que isso – é uma palavra mágica sob a qual se abriga um ritual. Esses jovens [...] formam uma comunidade com códigos de conduta próprios na maneira de se vestir, falar, se divertir e namorar’ (11/5/1988). A matéria do ‘Jornal do Brasil’ dizia que o objetivo do dançarino ‘é um só: gastar energias, suar, ficar numa boa’ (11/5/1988). Ninguém falou de violência; no seu primeiro contato com o funk, o que chamou a atenção da imprensa foi a capacidade de produzir alegria para tanta gente.” (VIANNA, 25/09/2006)

Com este livro, Hermano Vianna leva o mundo acadêmico a tomar o primeiro contato com o funk, aproximando os dois universos paralelos nos quais ele estava inserido. Mas não era o objetivo do antropólogo experimentar aquela realidade do subúrbio carioca na condição de *insider*. Ao contrário, ele assumia as diferenças existentes, e fazia de seu relato um diário de viagem a um mundo distante, embora não precisasse sair de sua própria cidade para isto. Algumas vezes Hermano escreveu sobre esta “viagem” na imprensa antes mesmo de o livro ficar pronto, o que curiosamente lhe rendeu mais elementos de estudo, como pode ser comprovado pelas observações que fez depois.

escrevi um pequeno artigo para o ‘Jornal do Brasil’ falando da música negra internacional e sua influência no carnaval de Salvador e nos subúrbios cariocas. Era a primeira vez (depois que os jornais fizeram alarde em torno do fenômeno Black Rio, em 76), que alguém escrevia na imprensa sobre essas numerosas e gigantescas festas suburbanas em sua nova fase hip hop. Outros artigos, que seguiram ao meu, chegaram a se referir ao baile funk da Estácio de Sá como minha ‘descoberta’. Esse termo denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com os subúrbios, considerados sempre um território inexplorado, selvagem, onde um antropólogo pode descobrir ‘tribos’ desconhecidas, como se estivesse na Floresta Amazônica. (VIANNA, 1988, p.10)

Foi com o espírito de “viajante”; entre o *outsider* e o “civilizador”, que o antropólogo apresentou ao DJ algo que mudaria não só a vida de ambos, mas do funk como um todo. Ao emprestar uma bateria eletrônica de seu irmão, o roqueiro da banda “Paralamas do Sucesso” Herbert Vianna, a Marlboro, ouviu de seu orientador, o antropólogo Gilberto Velho, que havia dado um “rifle a um chefe indígena”. Tal frase foi parar no encarte do disco “Funk Brasil”, na forma de agradecimento. Daquele dia em diante, o efeito chamado de “tamborzão”, ou seja, a fusão do Miami Bass com os atabaques do candomblé, som este reproduzido através de programações na bateria eletrônica de Hermano, entrou para sempre na sonoridade funkeira.

3.2 Incorporação pelo mercado

Logo depois do lançamento de “O mundo funk carioca”, o funk foi novamente esquecido pela imprensa e, conseqüentemente, pela elite. Nenhuma matéria digna de nota foi publicada na grande mídia, nem nas páginas de cultura, tampouco nas polícias.

Esta situação foi até o dia 20 de outubro de 1992, dois dias após o primeiro “arrastão” ocorrido na praia do Arpoador, no Rio de Janeiro. No dia 19 daquele mês, todos os jornais cariocas só falavam do tumulto ocorrido na praia. As manchetes vinham em tom alarmista (o esperado quando qualquer evento desagradável acontece no espaço físico que é freqüentado pela elite). Havia frases como: “Arrastões levam terror às praias”; “Arrastão provoca pânico em Copacabana e Ipanema”; “Arrastões fazem da orla praça de guerra”. Mas, segundo Vianna, “O curioso é que a ‘guerra’, o ‘pânico’ e o ‘terror’ não deixaram vítimas. Não houve nem ‘registros de roubo durante os tumultos’ (palavras da polícia).” (VIANNA, 25/09/2006)

Após a investigação policial, foi concluído que o ocorrido não fora um “arrastão”, mas uma briga de galeras rivais por motivos diversos. Estas brigas não tinham relação direta com o funk, a não ser porque alguns destes jovens também freqüentavam bailes, que era por isso mais um local no qual se davam os embates. No entanto, logo no dia seguinte o tom das manchetes jornalísticas era outro. Acusavam explicitamente o funk de ser o responsável pela má conduta daqueles jovens:

Nos últimos três anos, mais de 50 jovens morreram em combates de funkeiros. Centenas ficaram feridos. O mundo funk agasalha em seu espaço paus, pedras e armas de fogo. Grupos de jovens em busca de divertimento espalham muito mais terror do que alegria. Transformou-se num ritual de vida ou morte [...] Não há distinção entre funk e tráfico de drogas, no Rio. A maioria dos funkeiros não é vinculada ao tráfico, mas se divide ‘filosoficamente’ entre o Comando Vermelho e o Terceiro Comando, e vê como heróis os líderes do crime organizado. (O Globo, 20/10/2002)

Não foi preciso muito tempo de ataques, alertando para o perigo iminente que as festas funkeiras representavam. No mesmo ano, o governo proibiu pela primeira vez os bailes funk na cidade. Apesar da proibição, alguns bailes ainda continuaram ocorrendo nos clubes do subúrbio. De movimento ignorado, o funk transformara-se em centro das atenções, como algo que definitivamente deveria ser combatido. Em 1994, o tom das matérias publicadas não diferia muito das de dois anos antes. No “Jornal do Brasil” de 21 de janeiro de 1994, havia uma reportagem intitulada “Galera funk mata rival a tiros dentro do ônibus”.

Menos de um mês depois, em 5 de fevereiro, o editorial do mesmo veículo listava as ameaças que pairavam sobre o carioca: “Tiroteios, guerras de quadrilhas, *bailes funk* [grifo nosso], lixo lançado para baixo, invasão das reservas florestais, desrespeito à propriedade particular, tudo se avizinha do delírio”. Não é preciso fazer muito esforço para criar um paralelo entre o cunho destas matérias e aquelas publicadas no início do século XX sobre o samba, afirmando ser aquela manifestação impregnada de elementos bárbaros.

Com essas intervenções, os produtores de bailes funk passaram a realizá-los somente nas favelas cariocas. Acontece que uma grande parcela dos jovens da classe média já havia sido seduzida pelo batidão, e “teimava” em subir favelas para freqüentar os bailes. Os mais conhecidos eram os do Chapéu Mangueira, no Leme, do Morro Azul, no Flamengo, e o da Rocinha, em São Conrado, que era chamado de Emoções.

Se a situação dos funkeiros de bailes estava “*chapa quente*”, para usar uma gíria apropriada, em uma parcela da grande mídia o funk ganhava força. Em 1994, Xuxa convidou o DJ Marlboro para tocar em uma parte de seu programa semanal, o “Xuxa Park”. O DJ levava para lá artistas cujas músicas não tocavam nas rádios, só nos bailes. Com a

exposição alcançada pela participação no programa de televisão, Marlboro ganhou um programa de três horas diárias na rádio “RPC”, o “Big Mix”, o que ajudou a levantar a audiência da emissora, e ainda assinar a coluna “Galera”, do jornal “O Dia” (Hoje, além de escrever no jornal, ele ainda tem uma coluna fixa na “Revista da FM O Dia”, a “Terra de Marlboro”, na qual fala de novos artistas “descobertos” por ele).

No mesmo ano, Rômulo Costa e sua esposa à época, Verônica Costa, começaram a produzir um programa na “CNT”, que existe até hoje (agora sob o comando de Rômulo e sua nova mulher, Priscila Nocetti), transmitido pela “Band”. (Por sua vez, Verônica, conhecida como “mãe louca”, apresenta hoje em dia “Glamourosa”, seu programa semanal, na “CNT”. Em 2000, Verônica foi a 4ª vereadora mais votada naquela eleição. Nas páginas da revista “Veja”, a conquista da rainha do funk foi nomeada de “populismo”, o populismo do “popozão”).

Em junho de 1995, os bailes voltaram às páginas de jornais quando o baile do Chapéu Mangueira foi interditado por causa de acusações dos moradores de Copacabana e Leme, a respeito de tráfico de drogas e também alto volume de som. No mês seguinte, o filho do deputado Abano Reis foi seqüestrado quando saía do mesmo baile. Desta proibição, resultou uma CPI municipal de resolução 127 de 1995 para investigar o consumo de drogas nos eventos de funk.

Foi nesta época que começaram a chegar à mídia os funks ditos “proibições”, por trazerem palavrões em suas letras, além de fazerem explícita apologia a crimes como tráfico de drogas, homicídio e até incentivar a tortura. A primeira música deste tipo a ganhar a denominação de “proibição”, em 1999, foi o “Rap do Comando Vermelho”, de autor desconhecido. Utilizando como base melódica a canção “Carro Velho”, de Ivete Sangalo, tinha versos como “Cheiro de pneu queimado/ carburador furado/ e o X-9 foi torrado/ quero contenção do lado/ tem tira no miolo/ e o meu fuzil está destravado”.

Mas, segundo Écio de Salles, este gênero já dava seus primeiros passos em 1995, quando chegou ao “asfalto” o “Rap das armas”, da dupla Cidinho e Doca, que foi

parar na cena de abertura do discutido filme “Tropa de elite”, de José Padilha³. A canção, que foi uma das mais tocadas naquele ano no programa “Big Mix”, da extinta rádio “RPC”, abordava de maneira crua o cotidiano de violência na favela da Cidade de Deus, com direito a detalhes como o nome de várias armas e insinuação à tortura contra policiais e demais inimigos, os chamados “alemães”.

Rap das armas

(1995)

Mc Cidinho e Mc Doca

Parapapapapapapa
Paparapapapapapa
paraapapapapapa clak bum!
parapapapapa

Morro do Dendê é ruim de invadir
Nós com os alemão vamos se divertir
Por que no Dendê eu vou dizer como é que é
Aqui não tem mole nem pra DRE
Pra subir aqui no morro até a BOPE treme
Não tem mole pro Exército, Civil nem pra PM
Eu dou o maior conceito para os amigos meus
Mas morro do Dendê, também é Terra de Deus

Vem um de AR-15 e outro de 12 na mão
Vem mais um de pistola e outro com dois oitão
Um vai de Uru na frente, escoltando o camburão
Vem mais dois na retaguarda, mas estão de crok na mão.

Amigos que eu não esqueço, nem deixo pra depois
Lá vem dois irmãozinhos, de 762
Dando tiro pro alto só pra fazer teste
de InaIntratec Pisto, Uzi ou Winchester
Aqueles são bandidos e ninguém trabalha
De AK-47 na outra mão a metralha
Esse rap é maneiro eu digo pra vocês
Quem é aqueles caras de M-16
A vizinhança dessa massa já diz que não agüenta
Nas entradas da favela já tem ponto 50
E se tu tomar um "PÁ" será que você grita?
Seja de ponto 50 ou então de ponto 30
Mas se for alemão, eu não deixo pra amanhã
Acabo com safado dou-lhe tiro de FAZAN
Por que esses alemão são tudo safado
Vem de Garrucha velha dá dois tiro e sai voado
E se não for de revólver, eu quebro na porrada

³ No site “Globo online” de 09/10/2007, em uma matéria assinada por Juliana Alencar, a dupla de MCs revela que, depois do sucesso com a trilha sonora do filme, a gravadora EMI entrou em negociação para produzir um CD com as músicas criadas para “Tropa de elite” que não entraram na versão final do longa.

E Finalizo o rap detonando de granada!

Parapapapapapapa
Paparapapapapapa

paraapapapapapa clak bum!
parapapapapa

Hoje em dia, os DJs mais conhecidos, como Marlboro, rechaçam este tipo de música. Segundo Marlboro afirmou em entrevista à autora, ele é contra os “proibidos” porque não passam boas mensagens para os jovens, o grande público-alvo do funk. No entanto, não houve qualquer problema em executar uma música como o “Rap das armas” há alguns anos em seu programa de rádio. Ainda hoje, na verdade, ele mantém ligações com o funk de apologia. Em junho de 2007, colaborou com o lançamento de um compacto do DJ Sany Pitbull na Alemanha⁴.

Por outro lado, MC Galo confessou a Silvio Essinger, em depoimento a seu livro, que só alcançam fama aqueles que se rendem aos funks proibidos. Ou seja, deu a entender que os MCs seriam impelidos a gravar este tipo de canção se quisessem se manter em alta. Com esta discussão, cada vez mais o funk voltava a freqüentar as páginas policiais dos jornais. A explicação encontrada por Micael Herschmann para este tipo de música e para a postura da mídia em resposta é a de que

os jovens que participam dessas manifestações culturais com suas representações (que falam das questões específicas do seu cotidiano e refletem suas insatisfações) e atitudes só ganham espaço efetivamente na mídia no Brasil e, posteriormente, junto ao Estado, através do conflito, ou seja, na medida em que se tomam uma possível ‘ameaça à ordem’. (HERSCHMANN, 1997)

Segundo ele, na atitude dos jornais de concentrar 65% das matérias relacionadas ao funk nos cadernos de Polícia e Cidade em 1995⁵, houve a utilização de uma certa “onipotência” da mídia, criando o que Nelson Traquina chama de “imposição de ordem no espaço e no tempo” (TRAQUINA apud HERSCHMANN, 1997). Ou seja, a “criação” de

⁴ No disco, há a canção “Troca e Aplica”, cujo crédito é dado a DJ Leandrinho Retiro. No contexto da música, “trocar” significa recarregar uma arma, e “aplicar”, atirar. Nas rádios, no entanto, a música passou a ser chamada de “Toca e Agita”, cujo crédito é do grupo Bonde das Loiras.

⁵ Pesquisa realizada por Micael Herschmann entre 1991 e 1996, nos jornais “O Globo”, “O Dia”, “Folha de São Paulo” e “Jornal do Brasil”.

um real, no qual os raps de "denúncia" e os funk melody, que até então faziam grande sucesso nos bailes e nos programas especializados de TV e rádio, foram “esquecidos temporariamente pela grande imprensa”. (HERSCHMANN, 1997)

Diante deste contexto, o fim dos anos 1990 foi de quase total invisibilidade do funk na grande mídia. O programa da “Furacão 2000” deixou de ser transmitido em rede nacional, o ritmo sumiu dos programas como “Xuxa Park” e “Domingão do Faustão”, no qual legítimos representantes do funk melody haviam se apresentado inúmeras vezes, como Latino e a então dupla Claudinho e Buchecha. Alguns anos depois, este tipo de canções voltariam ao topo das paradas, com o nome de “funk das antigas”.

3.3 Século XXI: Discursos de uma mídia fragmentada

“Como sensação da mídia, o funk vai e vem. Mas está o ano inteiro aí, na cidade real do Rio de Janeiro.”
(ESSINGER, 2005).

No ano de 2000, o funk praticamente não foi notado da mídia em geral. Isto foi em grande parte estimulado pela lei estadual 3.410, de 29 de maio daquele ano, promulgada pela Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro. Segundo esta lei, os bailes funk de favela passaram a ter várias restrições para ocorrer, como necessitar de autorização a cada edição da festa.

O mesmo não acontecia a bailes em clubes e boates de classe média, que tinham autorização prévia. Sete anos depois, no jornal “O Globo” de 30/03/2007, uma matéria sobre a reunião da comissão de Cultura da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro foi focada no lamento de funkeiros presentes ao encontro, que ainda lutam para derrubar esta lei, que continua vigente. O repórter João Pimentel, que assina a matéria, escreveu este texto sob seu ponto de vista, o ponto de vista da mídia comprometida com os valores da elite. Ou seja, de que, levando-se em conta que o funk é um exemplo claro de música “popularesca”; em outras palavras, que não tem elementos tradicionais da música erudita, nem tampouco é moderno, no sentido de que não tem traços experimentalistas, não pode ser

considerada realmente como música, devendo ser relegada, no máximo, à seção de comportamento, posto que abriga uma “tribo”, a dos funkeiros:

A reunião da Comissão de Cultura da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro com representantes da área da música, realizada ontem, foi, no mínimo, estranha. [...] Tirando a compositora Cristina Saraiva e o maestro Florentino Dias, os demais músicos eram todos ligados ao funk. A explicação talvez esteja no fato de a presidenta da comissão, deputada Jane Cozzolino (PTC), ter sido apoiada em sua reeleição pelo dono da ‘Furacão 2000’, Rômulo Costa. A reunião [...] acabou servindo como um desabafo dos funkeiros contra a proibição dos bailes. A exceção foi Fernanda Abreu, que falou da diversidade da música carioca e dos anseios da classe. [...] O engajado MV Bill disse que a proibição dos bailes é inconstitucional. ‘Esta proibição é um ato de preconceito. Proibiram também as *raves*, mas a abordagem é diferente, já que o público dessas festas é de filhinhos de papai. Sou suspeito para falar de cultura, já que dizem que o que faço não é cultura.’ Ivo Meirelles abriu seu discurso dizendo que quando ganhou o samba na Mangueira, em 1986, foi discriminado. [...] ‘ficaram dizendo que era o samba do funkeiro. O funk só é música quando é gravado pela Adriana Calcanhotto.’ Em meio aos discursos, o maestro da Filarmônica do Rio de Janeiro, Florentino Dias, visivelmente constrangido, fez um discurso curto e terminou com uma frase emblemática. ‘Desculpe, achei que fosse reunião de música clássica. Mas é o dia do funk’.

(PIMENTEL,30/03/2007)

No início do século XXI, a juventude universitária já se beneficiava da maior acessibilidade dos downloads pela internet. Já havia sites especializados em MP3 de funk, e canções como “Chatuba de Mesquita” já eram ouvidas através das potentes aparelhagens de som dos carros pela rua, ou em reuniões de amigos de classe média.

Chatuba de Mesquita

(2001)

MC Duda

Atenção chegou Chatuba, hein
Atenção chegou Chatuba, hein
Vamos esculachar, hein

Máquina de sexo
Eu transo igual a um animal
A Chatuba de Mesquita
Do bonde sexo anal

Muleque de playboy

Funkeiro sexo anal
A Chatuba de Mesquita
Come a mina de geral

Andamos de ré
Viemos pegar mulher
A Chatuba de Mesquita
Do bonde do Nike Air

Chatuba come cu
E depois come xereca
Arranca cabaço
É o bonde dos careca

O léxico dos hits funkeiros deste período era radicalmente diferente do chamado “rap de denúncia” que estourara alguns anos antes. Não que este tenha desaparecido, mas na época passou a sobressair o chamado “funk sensual”, ou “pornô funk”. Seu grande ícone é Mr. Catra, que lançou músicas de duplo sentido (e outras nem tanto), como “Adultério” e “Capô de fusca”. Esta nova vertente foi considerada imoral e incitadora da lascívia, tal como havia ocorrido com o samba, quase um século antes.

Capô de Fusca
(2001)
Mr Catra

Gatinha
Assim você me assusta (hahaha)
Com o seu capô de fusca

Gatinha
Assim você me assusta (que delícia)
Com o seu capô de fusca

Apara bi lingüinha
Coisa linda de se ver
Abra a tampa da fusqueta
Que eu faço você gemer

Triângulo do biquíni
Me deixou taradão
Tá úmida e quentinha
Batendo na palma da minha mão

Eu me assustei (hum)
Mas estava preparado
Parecia um bolo
Aquele negócio inchado

Movimento pélvico

Cara de sapeca
 Me deixou louco
 Eu não sou sapo
 Mas me amarro em perereca

Amor auto-motivo
 Toda peça se encaixa
 Mexo no capô da fusqueta
 Enquanto você passa a marcha

Na II Bienal da Favela, realizada em junho de 2007 no Circo Voador, Catra foi convidado a participar da mesa “Criança, Juventude e Sexualidade na Favela”. Nesta ocasião, ele afirmou que

Atribuir ao funk esta perversão infantil [*violência contra crianças*] é brincadeira. [...] a situação da realidade de nossas crianças é culpa de todos n’os. Não é apenas do governo, não é culpa de um ou de outro setor; é culpa de toda a sociedade.[...] Eu canto funk erótico, mas fiz um disco proibido para menores de 18 anos. (CATRA, agosto de 2007)

No começo, o funk sensual era cantado apenas pelos homens. Mas logo as funkeiras passaram a dar seu ponto de vista também. No documentário “Sou feia mas tô na moda”, de Denise Garcia, a pesquisadora Kate Lyra defende que “é uma postura extremamente ousada dessas meninas. Elas não dizem que são feministas, mas o discurso delas é feminista.”. Vanessinha Pikachu, que posou nua para a revista “Sexy” aos 18 anos, se espantou com a repercussão do fato de, à época, ser virgem. “A mulher do funk não pode ser virgem?”, discute ela.

Com o sucesso de “Cerol na mão”, do “Bonde do Tigrão”, uma música carregada de duplo sentido, as portas midiáticas novamente se abriram ao funk em 2001. Naquele ano, empolgados pelo sucesso da volta de funkeiros ao “Xuxa Park”, mais quatro programas televisivos passaram a dedicar pelo menos parte de suas edições ao ritmo carioca. No “Caldeirão do Huck”, da “Globo”, no “Mulheres”, da “TV Gazeta”, no “É Show”, da “Record”, e no “Superpop”, da “Rede TV!”, além, é claro, do programa da “Furacão 2000”, que pela segunda vez em sua história passou um período sendo transmitido em rede nacional, MCs e DJs tinham lugares de destaque.

Mas o ano de 2001 terminou com uma grande baixa na imagem do funk perante a mídia. Em março, foi divulgado com estardalhaço pelos jornais o caso das “grávidas do funk”. Eram meninas, em geral menores de idade, que mantinham relações sexuais nos bailes, nos chamados “trenzinhos”. Esta história abalou profundamente as relações recém-reconstruídas entre o funk e a mídia, embora nenhum dado concreto houvesse sido apresentado. Em 2006, entrevistado por Roberto Maxwell no documentário “Tá tudo dominado”, o ex-juiz da Vara da Infância e Juventude do Rio de Janeiro, Siro Darlan, declarou que as supostas meninas nunca foram encontradas, nem a seus responsáveis legais, para prestar esclarecimentos a respeito deste caso. Ou seja, tudo leva a crer que as “grávidas do funk” nunca existiram. Para DJ Marlboro, “O melhor momento do funk é quando ele não está na mídia. Quando ele vai para a mídia, ele traz mais problemas do que soluções”. (ESSINGER, 2005, p.214)

Em 2 de junho de 2002, um fato novo seria o “golpe de misericórdia” desta relação. Foi neste dia que um repórter da “Globo”, Tim Lopes, foi apanhado e morto por integrantes do bando do traficante Elias Maluco enquanto investigava na favela de Vila Cruzeiro sobre a denúncia de relação entre o baile e o tráfico de drogas naquela localidade.

Com o massivo contra-ataque realizado pela mídia em geral, que ligava a morte do jornalista ao funk, os bailes funk tiveram que mudar sua denominação para “baile de charme” ou de “pagode-charme”. Nesta época, a palavra funk ficou demonizada, segundo entrevista de Verônica Costa a Silvio Essinger (ESSINGER, 2005, p.243). Segundo depoimento do então delegado titular da 19ª DP, na Tijuca, Orlando Zaccone,

aquilo ali foi só uma desculpa, porque na verdade o Tim Lopes não morreu nem dentro do baile funk, ele foi pego fora do baile e levado para outro lugar. O baile funk ali só aparecia como objeto de investigação. Esse tipo de delito não tem nada a ver com a música funk. Eles poderiam utilizar um baile, mas tivemos a utilização de concertos de rock, por exemplo. [...] as pessoas são mais condescendentes com as práticas criminosas quando o evento é voltado mais para as classes médias e altas. (ZACCONE apud ESSINGER, 2005, p.242)

Entendimento à vista?

Como tudo na mídia, a relação entre o funk e a morte de Tim Lopes foi esquecida paulatinamente. Nos últimos anos, surgiu mais uma vertente do funk carioca, o funk com batida eletrônica, o mais bem-aceito até hoje pela imprensa. Esta forma é o típico exemplo das mudanças ocorridas com o processo de inserção no círculo da elite experimentado pelo funk. Por causa dela, músicos estrangeiros como Diplo e Tetina, têm regravado sucessos como o “Injeção”, de Deise da Injeção. Com o sucesso garantido por esta nova face que não é tão bem-aceita junto ao público da favela, MCs como Perlla gravam CDs em outros países (neste caso, no Japão).

Injeção

(Ano não disponível)

Deise da Injeção

Quando eu vou ao médico, sinto uma dor
Quer me dar injeção, olha o papo do doutor!

Injeção dói quando fura
Arranha quando entra
Doutor, assim não dá, minha poupança não agüenta!

Tá ardendo mais tá entrando,
Arranhando mais tá entrando,
Tá ardendo mais tá entrando,
Arranhando mais tá entrando!

Ai, doutor que dor!
Ai, médico que dor!

No suplemento de variedades dominical “Revista”, do jornal “O Globo” de 12/08/2007, a matéria principal era justamente este “novo funk”. Na capa, ilustrada por Erik Judson, do coletivo Apavoramento, há uma típica cena de baile: no centro, uma jovem dança ao som da música. Ao fundo, outros freqüentadores e um DJ. O detalhe que faz toda a diferença é um repórter fotográfico, que registra a cena “exótica”. No texto que acompanha o desenho, está escrito: “O novo funk – Depois de extrapolar os limites do morro e correr o mundo, o pancadão carioca ressurgiu diferente no asfalto.” (ALBUQUERQUE, 12/08/2007)

Na abertura da matéria, o editor assistente do suplemento, Marcelo Balbio, escreveu: “esse tal novo funk [...] faz pouco sucesso nos bailes dos morros, mas tem conquistado cada vez mais platéia no exterior e nos clubes de música eletrônica da Zona Sul.” (BALBIO, 12/08/2007). Na matéria propriamente dita, o repórter Carlos Albuquerque afirma que esta vertente de funk sofre influência direta de ritmos tipicamente identificados com a elite nacional e estrangeira, como o techno, o trance, e o eletro. O DJ Sany Pitbull conta: “Quando toco esse som no morro, às vezes tem gente que vem me perguntar se eu vou tocar ‘rave’ a noite toda.” (PITBULL apud BALBIO, 12/08/2007)

A “MTV”, emissora identificada com jovens brasileiros de classe média, abordou em um programa “Então tá, vamos falar de música”, o ritmo nascido na periferia carioca. Neste especial, mostrou os clubes londrinos nos quais se toca o funk eletrônico, entrevistou músicos brasileiros mais acostumados ao rock que gravaram em ritmo de funk, caso dos curitibanos do Bonde do Rolê, que dão depoimento dizendo que “A gente mistura funk carioca com outras coisas. Pode ser que daqui a seis meses a gente queira electroaxé, sei lá.”, conta a líder da banda, Marina Vello, que canta músicas como a irreverente “Melô do Vitiligo”. Já existem vozes no meio que afirmam ser o funk “a música eletrônica brasileira considerada na Europa e nas Américas como a expressão cultural brasileira mais moderna.”, como é o caso de Mr. Catra. (CATRA, agosto de 2007).

Melô do Vitiligo

(2006)

Bonde do Rolê

Fui no botecão
Pra tomar uma caipirinha
Espremeu limão errado
Manchou toda minha pelinha

As viada tudo louca
Já criaram confusão
Perguntaram é vitiligo
Eu disse é mancha de limão

Vai vai vai vitiligo (4x)
Parece vitiligo, mas é mancha de limão

Fui descer pro litoral
Lá pras praia de pelado

Então passei limão no pau
Pra torrar, ficar manchado

As safada já curtiram
Até no rabo tem limão
Porque essa é a nova onda
Esse é o hit do verão

Mais lindo que Michael Jackson
Mais estaile que o Bozo
Bem mais chique que o Scarpa
Mais branquelo e mais gostoso

Entre idas e vindas, o fato é que até hoje a mídia não abandonou de todo o discurso de “caça às bruxas” em relação ao funk. Embora já exista mais abertura no trato do assunto, inclusive com veículos que orientam sua linha editorial levando em conta o valor cultural do funk, a associação funk-crime ainda é presente nos jornais cariocas.

Na pesquisa realizada comparando as matérias e críticas de lançamento de disco no “Segundo Caderno” de “O Globo” e a “Revista da FM O Dia”, constatou-se que em cinco edições da revista, de maio a setembro, uma matéria, sobre o lançamento do CD “Long Play”, de Lulu Santos, o foco da matéria é a música “Se não fosse o funk”, de MC Marcinho, gravada pelo cantor, e a clássica de Jair Rodrigues “Deixa isso pra lá” em ritmo de tamborzão.

Fora esta, houve outras oito matérias abordando o funk nas edições pesquisadas. Algumas traziam o perfil de um MC iniciante, como é o caso de “Buiú, o ‘Prostituto’ do funk”, da edição de maio, e a gravação de uma música com um pedido de paz, realizado em conjunto por vários MCs (“Funk, paz e amor”, da edição de julho). Além das matérias, há uma coluna fixa dedicada ao assunto, “Terra de Marlboro”, assinada pelo DJ Marlboro.

Já em 119 edições do “Segundo Caderno”, o funk está presente apenas em duas críticas de lançamento de discos, “New funk”, de 25/09/2007, e “Clássicos do funk”, de 09/10/2007. Ambas as críticas são negativas, enfocando no segundo caso que “o CD não é muito diferente do que se vê nos camelôs da Uruguaiana, inclusive pela (nenhuma) qualidade do encarte”. (LICHOTE, 09/10/2007)

A cobertura fragmentada dada ao funk pode ser vista inclusive dentro do próprio jornal “O Globo”. A “Revista da TV” publica matéria em 17/12/2006 com o título “Brasil,

mostra tua cara”, sobre a periferia que chega à televisão, inserindo até o depoimento da professora de comunicação social Liv Sovik para dar aval a esta posição (“A mídia toda passou a mostrar a periferia, e a TV, por ser talvez o veículo mais conservador e dar menos espaço para coisas periféricas, demorou um pouco mais a fazê-lo”). (SOVIK apud FERNANDES, 17/12/2006)

Enquanto isso, em 11/10/2007, a capa deste veículo estampa a seguinte manchete: “Operação do Bope vaza em baile funk”. Na matéria de uma página da editoria Rio, no entanto, a única menção ao baile funk estava contida em uma frase: “Segundo um oficial do Batalhão de Operações Especiais (Bope), um jovem contou a PMs que, num baile funk na noite de terça-feira, no Morro da Mangueira, foi anunciado que a polícia faria uma operação na favela no dia seguinte” (COSTA & BOTTARI, 11/10/2007). Colocar como manchete de capa uma informação passada por um jovem sem qualquer autoridade para responder sobre as ações do alto comando do tráfico do Morro da Mangueira é um exemplo de falta de responsabilidade com apuração jornalística, o que revela uma clara polarização na discussão do tema.

Como foi exposto anteriormente, não há uma homogeneidade da mídia em relação ao funk. Os tempos felizmente não são mais de 94,8% de matérias sobre funk nas páginas policiais, como no ano de 1992⁶, mas ainda há muito preconceito na imprensa. O momento é de reavaliação e mudança, que já pode ser notada em certa medida, mas só a distância de tempo necessária será capaz de avalizar a situação em que se encontra o Rio de Janeiro da primeira década do século XXI.

⁶ Dados apurados por Micael Herschmann para o artigo “As imagens das galeras funk na imprensa”.

4. CONCLUSÃO

O Rio de Janeiro é uma cidade onde o diálogo cultural é mais acessível do que em outras metrópoles, já que sua geografia simplifica o movimento cultural e as trocas. A cidade é rica de contatos, a periferia é dentro da urbe, o subúrbio é muito próximo, os jovens estão em toda parte, as diversas comunidades espalham-se por entre vielas, praias e boates, e configuram a aglomeração social, a mistura. A cultura popular carioca inclui elementos que caracterizam as diversas culturas presentes no espaço urbano pela forma como são compartilhados na sociedade.

No entanto, os indivíduos da mídia ficam presos à infrutífera discussão acerca do que é “bom-gosto” e “mau-gosto”, tendo como parâmetros a cultura erudita e elementos de vanguarda. Excluem a música que tem erros gramaticais, que fala de problemas cotidianos, que pede socorro às autoridades. Não percebem que esta cultura é, enfim, o lugar da fala contra-hegemônica, o “lado de lá” na luta de classes.

Nem por isso esta cultura iletrada deixa de fazer sucesso e ser exportada com o rótulo de “música brasileira”, para desgosto dos puristas. Mas aqui enfrenta desde a agressão física, praticada pela polícia, até a repressão ideológica, que cala veladamente o que é “diferente”, o “outro”, o indivíduo da classe baixa.

E que, mesmo que uma manifestação cultural produzida originalmente pela periferia tenha sido aparente ter sido absorvida por completo por toda a sociedade, inclusive passando a ser composta por jovens universitários da classe média, o preconceito inicial ainda está presente, mesmo que de modo bastante velado. É o caso da rádio “MPB FM”, que só em 2007 lançou um programa dedicado ao samba, mas que ainda toma precauções para não perder com isso os ouvintes antigos, acostumados à sonoridade erudita da chamada “MPB clássica”.

Ou ainda o caso do último disco de Mc Leozinho, “Sente a pegada”, lançado em novembro de 2007, que, a não ser pelo nome do cantor, poder-se-ia dizer que se trata de um CD de pop. A começar pela seleção musical, que tem uma regravação de “Negro Gato”, do representante da Jovem Guarda Roberto Carlos. Para alcançar a grande mídia, como por exemplo uma crítica de lançamento no site “O Globo online”, o mote utilizado é que este

disco é um exemplo de “evolução do funk”, como mostra a matéria de Jamari França de 07/11/2007.

Através do trabalho apresentado, foi possível aprofundar a discussão sobre os modos como se processam as relações entre a mídia e a cultura de periferia, desde as primeiras décadas do século passado até os fatos ocorridos nos primeiros anos deste século na cidade do Rio de Janeiro. Os paralelos formados entre as duas grandes manifestações musicais cariocas, o samba e o funk, dão conta de que os jornalistas podem aprender muito com seus erros e preconceitos, para que se possa fazer um jornalismo mais reflexivo e independente em relação ao que ainda hoje é produzido.

Apesar do grande empenho para realizar esta monografia, não é possível esgotar o tema proposto. Além de ser demasiado abrangente, posto que a mídia, principalmente desde o advento da globalização, é múltipla, falar sobre os expedientes utilizados atualmente pela imprensa em suas variadas formas é andar sobre uma tênue linha, entre o que nossa míope visão é capaz de enxergar, e todo o horizonte a explorar, o que só pode ser realizado a contento com algum tempo, pois só o distanciamento histórico poderá um dia concluir com mais exatidão o momento no qual estamos agora.

5. REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS IMPRESSAS

ALBUQUERQUE, Carlos. *Um batidão diferente*. Matéria na Revista do Jornal O Globo, publicada dia 12/08/2007.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BOTTARI, Elenice e **COSTA**, Ana Cláudia. *Operação vaza outra vez*. Matéria do Jornal O Globo, publicado em 11/10/2007.

CALANZANS, Ricardo. *Balanço do funk*. Editorial da Revista da FM O Dia nº 49, publicada em agosto de 2007.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2002.

_____. *Os cronistas de momo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

DE SALLES, Écio. *Funk samba e produção do comum*. Artigo da Compós 2007.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: Uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FERNANDES, Lilian. *Brasil, mostra atua cara*. Matéria na Revista da TV do Jornal O Globo, publicada dia 17/12/2006.

FREIRE, João e **HERSCHMANN**, Micael. *As culturas jovens como objeto de fascínio e repúdio na mídia* in *Comunicação, consumo e espaço urbano: novas sensibilidades nas culturas jovens* (org. **Etal**, Everardo Rocha). Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LIBERATI, Bruno. *Geléia ideológica*. Matéria no Ponto TV, do Jornal do Brasil, publicada dia 12/08/2007.

MÁXIMO, João. *Uma ponte entre a nova e a velha MPB*. Matéria do Jornal O Globo, publicada dia 11/12/2006.

_____. *Discoteca Brasileira do Século XX – 1900 – 1949* (vol. 6). Ed. Infoglobo, 2007

MR. CATRA. *Respeitem a favela, respeitem o funk*. Matéria do Jornal Capital Cultural, publicada em agosto de 2007.

PIMENTEL, João. *Funk domina reunião dos músicos na Alerj*. Matéria do Jornal O Globo, publicada em 30/03/2007.

SOBRAL, Marcella. *A MPB segundo Glauber*. Matéria na Revista do Jornal O Globo, publicada dia 19/08/2007.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VENTURA, Mauro. *Lamento sertanejo*. Matéria do Jornal O Globo, publicada dia 10/12/2006.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. *O Baile Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. Rio de Janeiro, UFRJ-PPGAS, 1987, 150 p. Tese de mestrado transformada no livro O Mundo Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. Vianna, Hermano. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

VILA, Martinho da. *Devemos ser musicalmente nacionalistas*. Matéria do Jornal O Globo, publicada em 17/12/2006.

VÁRIOS AUTORES, *Coleção Revista da música popular*. Rio de Janeiro: Funarte e Bem-Te-Vi, 2006.

VÁRIOS AUTORES, *Cultura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ALENCAR, Juliana. *Autores do funk de “Tropa de elite” prometem CD com raps que ficaram fora da trilha*. Matéria [online] Disponível na Internet via WWW. URL: oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/10/09/298070400.asp. Arquivo capturado em 01/11/2007, 18:30h.

BATISTA, Carlos Bruce. *Funk, o batidão proibido*. Matéria [online] Disponível na Internet via WWW. URL: carosamigos.terra.com.br/nova/ed122/so_no_site_reportagem_funk.asp. Arquivo capturado em 10/10/2007, 10h.

FRANÇA, Jamari. *A Mc Leozinho apresenta seu segundo CD como evolução do funk*. Matéria [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/11/06/327057621.asp>. Arquivo capturado em 07/11/2007, 16h.

HERSCHMANN, Micael. *A imagem das galeras funk na imprensa*. Matéria [online] Disponível na Internet via WWW. URL: www.minosoft.com.br/mirela/download/funk_na_imprensa.doc. Arquivo capturado em 10/10/2007, 13h.

VIANNA, Hermano. *Blog Big Mix* [online] Disponível na Internet via WWW. URL: www.fotolog.com/bigmix/12998174. Arquivo capturado em 24/09/2007, 17:50h.

PIRES, Paulo Roberto. *Entre os talibambas*. Matéria [online] Disponível na Internet via WWW. URL: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0402/0182.html>. Arquivo capturado em 07/09/2007, 23:20h.

VIANNA, Hermanno. *Contra fatos....* Matéria [online] Disponível na Internet via WWW. URL: revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=98&Itemid=112. Arquivo capturado em 01/11/2007, 15h.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

GARCIA, Denise. *Sou feia mas tô na moda*. Documentário, Vídeo, Cor, 52', 2005

MAXWELL, Roberto. *Tá tudo dominado*. Documentário, Vídeo, Cor, 26', 2006.

6. ANEXOS

6.1 Entrevista com o DJ Marlboro

(Concedida em 23/08/2007)

Ana Clara: Você começou como DJ há mais de 20 anos...

Marlboro: Comecei em 1975, fazia festinhas aqui e ali. Em 1980, comecei tocando em uma casa com salário fixo e a partir daí me considero profissional. No início, minha remuneração não era em dinheiro, era em discos.

Ana Clara: Mas desde o começo você só tocava funk?

Marlboro: Sim. Existe toda uma transformação que é a característica do brasileiro. Transformar qualquer coisa que vem de fora numa riqueza nacional. Foi assim com o samba, o axé, o forró. Porque cultura originalmente brasileira só em 1500, antes da chegada dos portugueses. Todos os estrangeiros que vêm pra cá colaboram com a formação de uma nova cultura. E essa cultura é a cultura do futuro, da miscigenação, não só racialmente como também culturalmente. O Brasil faz isso muito bem. O samba original, africano, é muito diferente. O funk que a gente conhece hoje, que o mundo inteiro está adorando, é a transformação daquilo que veio lá de fora e virou o funk brasileiro. É a nova música eletrônica brasileira, originariamente feita pelo povo.

Ana Clara: Você acha que o funk que sai da favela continua sendo uma música de periferia?

Marlboro: Continua, porque ele ainda é produzido pela periferia. Mesmo que ele alcance o mundo inteiro, nunca vai perder essa alma. Talvez, daqui a um tempo, o funk seja produzido em algum lugar do mundo com a mesma qualidade, mas por enquanto não dá pra se forjar essa mesma originalidade.

Ana Clara: Você faz bailes pra todos os públicos. Dependendo do local, o baile é diferente?

Marlboro: O legal do funk é que em qualquer lugar por onde você passe tem repertório. Em outros países toco mais funk eletrônico. No Brasil, a diferença é entre o Rio de Janeiro e fora do Rio de Janeiro. Mas no Rio de Janeiro, o mesmo que se toca na favela pode se tocar na classe alta. Até proibidão, que eu sou contra, nem em favela eu toco.

Ana Clara: Por quê?

Marlboro: É o tipo de música que não soma nada pra quem está ouvindo. Quem tem preconceito contra o funk precisa de motivo pra falar mal do funk, e o proibidão é esse motivo para poder marginalizar o funk cada vez mais. Qual é a necessidade de ter proibidão? Nenhuma. Qual o benefício que traz pra galera da favela? Nenhum. Na favela já existe uma sexualidade precoce, independente de tocar proibidão ou não.

Ana Clara: Mas no asfalto também tem sexualidade precoce...

Marlboro: Tem, mas as pessoas são mais esclarecidas. Na favela o jovem não tem uma estrutura, a presença dos pais. Na classe média, há outros prazeres além do sexo. Na favela não há outro tipo de prazer a não ser o sexual. A perspectiva de vida deles é muito menor. Isso faz parte de uma ânsia de querer viver e ter prazer. Não há perspectiva de amanhã. O funk retrata essa falta de perspectiva.

Ana Clara: Mas também tem outros tipos de proibidão, tipo “Troca e aplica”. Aqui é proibido, mas parece que na Alemanha não é, né? (Mostrando disco que estava sendo lançado por Marlboro na Alemanha, do DJ Sany Pitbull, que assistia à conversa. No disco, havia a música citada).

Marlboro: É proibido em qualquer lugar, até lá. A sociedade é vítima do “troca e aplica”. É muito pior a sociedade glamourizar isso do que o MC que faz a música. Eles estão falando da sua realidade, do dia-a-dia. Eu seria a favor do proibidão se as autoridades analisassem as músicas para resolver os problemas da favela.

Ana Clara: Sany, fala o que você acha sobre isso.

Sany: Eu não tenho nada pra falar, concordo com o Marlboro.

Marlboro: Não é maneiro, só ajuda a inverter os valores. A visão que o favelado tem da polícia é do tira que mete o pé na porta e mata os amigos de infância. Se a sociedade glamouriza isso, está ajudando a inverter os valores. Quem canta o proibidão está se aproveitando do interesse das pessoas neste tipo de música.

Ana Clara: Como você acha que a mídia pode interferir nesta situação?

Marlboro: Todos podem contribuir de alguma forma. A novela “América” abordou o funk de maneira fantástica, real. A Raíssa, a personagem da elite que era funkeira, era discriminada pela família. A mídia pode contar uma mesma história de várias formas, depende do que ela quer passar.

Ana Clara: Você tem coluna no jornal, tem programa de rádio. Fora isso, há outros espaços na mídia para o funk. Mas você acha que a mídia em geral dá espaço para o funk?

Marlboro: Depende. Tem veículos que falam de forma real, mas tem outros que tratam pejorativamente. Teve até muita matéria que foi inventada, tipo a história do trenzinho do funk, isso nunca existiu, são mitos. Eu fui apurar isso junto com o Siro Darlan, e descobrimos que nunca existiu.

Ana Clara: Há duas semanas saiu na “Revista” de “O Globo”, uma matéria sobre a evolução do funk. Tinham frases de vocês dois. Vocês leram a matéria depois de pronta?

Sany: Vi, fala sobre o funk eletrônico, que está nascendo. O funk está em constante mudança. Em três meses sem ir ao baile, já muda tudo. Muda a audiência, quem está escutando. Na matéria, tem pessoas que são de várias vertentes do funk, como o Digital Dubs, o Bonde Neurose, etc., que não deixa de ser funk.

Ana Clara: No jornal “O Globo”, eu tenho pesquisado e quase não vejo críticas de funk, por quê ?

Marlboro: Eles não são considerados pela crítica. No Brasil o funk nunca teve classificação, não é samba, não é hip hop, não é pagode. Nós somos desclassificados. Lá fora, o funk é considerado música eletrônica.

Ana Clara: Nos anos 1980, você conheceu o Hermano Vianna, como foi isso?

Marlboro: Desde 1986 eu levava ele aos bailes, e ele foi fazendo a tese de mestrado dele. Isso virou um livro. Hermano foi o Pedro Álvares Cabral do funk. O livro dele mostrou para as pessoas que elas não algo do qual elas não tinham o menor conhecimento. Em um de nossos encontros, ele pegou uma bateria eletrônica do estúdio do irmão dele e levou para o baile. E aí eu comecei a mexer. Então ele me deu a bateria de presente. Quando soube disso, o professor dele falou que era como se ele tivesse dado um rifle a um chefe indígena, que ele não poderia ter interferido no movimento, que ele estava mudando a história toda. No disco “Funk Brasil 1” eu faço um agradecimento especial ao Hermano, escrevi que ele era o responsável pelo massacre, já que foi ele que deu o rifle ao chefe indígena. No início dos anos 1990, o Hermano me disse uma vez que eu estava sonhando muito e não estava realizando nada, como a menininha que fica segurando um ovo pensando em ter um abatedouro. A partir daí, passei a fazer por onde para realizar meu “abatedouro”. Mas hoje vejo que consegui muito mais do que eu imaginava há 20 anos. No mundo inteiro o funk é respeitado, até mais do que dentro do próprio Brasil. É como o exemplo do cara que foi preso. Quando ele sai da cadeia, as pessoas que moram na rua dele não vão lhe dar um emprego. Mas se ele sai de lá, ninguém conhece seu passado e ele pode refazer sua vida sem problemas. O funk era marginalizado aqui no Brasil, é difícil mudar essa imagem. O funk é uma opção de cidadania pra quem mora na favela. A outra opção é o esporte. Mas no esporte, de mil garotos só um se dá bem. No funk, não. Muita gente pode viver disso dignamente.

Ana Clara: Há algumas semanas estreou na Globo um seriado chamado “Toma lá, dá cá”. Uma das personagens mora num condomínio da Barra da Tijuca, é loirinha e bonitinha, mas é a preocupação dos pais, porque tem um namorado do morro. O que vocês acham disso?

Marlboro: A mídia poderia usar sua força para mostrar também o outro lado, o namorado vai à casa da menina e mostra aos pais dela que ele é um cara legal, que nem todo mundo na favela é marginal.

Ana Clara: Tem outra novela, que estava no ar na “Record” este ano, “Vidas Opostas”, que tem um núcleo na favela. Vocês já assistiram às cenas de baile funk?

Sany: Assisti e não gostei. Achei glamourizado. No baile tinha um monte de traficantes, drogas e armas. Aí chegava a mocinha da novela e dizia para a galera parar, que não era legal. As drogas estão em qualquer lugar, não são exclusivas do baile funk.

6.2 Entrevista com Silvio Essinger

(Concedida em 09/09/2007)

Ana Clara: Você diz na orelha do livro que “Batidão” é para os que gostam e para os que não gostam de funk. E você, gosta de funk?

Silvio: Comecei a gostar de funk quando eu trabalhava no “Jornal do Brasil” e recebi um disco do Marlboro, devia ser o “Funk Brasil 4”. Até então, eu achava que devia ser uma imitação vagabunda do Miami Bass. Depois eu descobri que não. As letras eram engraçadas. Falavam do cotidiano do Rio de Janeiro, mas de uma forma engraçada, meio panfletária, meio ingênua. Tinha uma malandragem que eu achava legal. Mas só fui ao baile quando comecei a escrever o livro. Não adiantava escrever sobre a bossa-nova, tinha que ser algo que não havia sido explorado.

Ana Clara: Na página 71, você diz que “o funk foi primeiro para a elite e, depois, para a grande mídia”. Por que você acha que o processo se deu nesta ordem?

Silvio: Já não tem um processo só. O funk chega às *pessoas* de várias formas. Através da mídia e através do baile da favela que é do lado do prédio da zona sul. De uma forma ou de outra, as pessoas tomam contato com o funk. É o carro com o batidão tocando alto, que passa pela rua. Além disso, o funk propaga gírias, basta ver o “Ah, tô maluco!”, que começou nos estádios, ganhou o funk e depois entrou no domínio geral. Tem as formas oficiais, com o a mídia, onde ele eventualmente chega, e as extra-oficiais. O ambiente do Rio de Janeiro, as favelas dentro dos bairros da zona sul, isso cria uma promiscuidade que não se sabe mais quem propaga. Já é um organismo vivo.

Ana Clara: Como você vê a relação entre a mídia e o funk?

Silvio: O baile funk para mim é uma mídia. Não tenho o instrumental teórico. Eu penso mídia no sentido mais básico, como meio para se propagar alguma mensagem. O baile funk é isso. O carro que passa tocando na rua é mídia. Mas há uma diferença entre a grande mídia essa pequena mídia. As rádios que tocam funk têm muita penetração nas classes populares. A classe média, não. A “Globo”, sim, alcança a classe A. Em “Toma Lá, Dá Cá”, tem a personagem da menina funkeira. Isso vai e volta. Já teve em 1991, a “Feira de Acari”, em “Barriga de Aluguel”. Em “América”, a Raíssa. A diferença é que agora você ouve o tamborzão do funk na abertura de “Sete Pecados”. Sempre teve, no “Xuxa Park”, por exemplo.

Ana Clara: Recentemente, o jornalista Arthur Dapieve disse que o funk é um ritmo natimorto, porque as pessoas tendem a buscar um marco para o “boom” do funk, mas este marco de fato nunca aconteceu. O que você acha desta declaração?

Silvio: Eu tendo a concordar com o Dapieve, quando ele diz que o funk é um ritmo que nasceu morto. São surtos que não supõem uma continuidade. O artista aparece na grande mídia, bomba e desaparece. Na grande mídia, claro. No *locus* do funk, a popularidade do Mr. Catra, por exemplo, é perene há 10 anos. Os únicos artistas do funk que tiveram popularidade perene foram Claudinho e Buchecha. Mesmo assim, depois que pararam de fazer funk. Viraram artistas pop, mais no nicho tipo Lulu Santos. Do disco “Funk Brasil”

para frente, desde que os MCs começaram a rimar em cima do Miami Bass, e o funk começou a ganhar elementos brasileiros, cada vez mais, até chegar ao que é hoje, há fenômenos isolados, Tati Quebra-Barraco, etc.

Ana Clara: Muito se fala que o funk é a música eletrônica brasileira, que depois de vir para o Brasil e virar um ritmo carioca, está fazendo o percurso inverso e está fazendo sucesso no exterior. O que você acha disso?

Silvio: O funk já está no exterior, mas ainda não estourou, não é nada significativo. Ainda está preso ao Diplo, e outros. Apesar dos esforços do Hermano Vianna e outros, ainda é uma coisa de iniciados. Não tem um artista internacional de peso que tenha assumido isso como uma influência.

Ana Clara: Há alguns anos, os jovens da favela faziam samba e eram discriminados por isso. Hoje, o samba é completamente assimilado pela elite, é considerado ritmo tipicamente brasileiro. Você acha que o funk vai pelo mesmo caminho?

Silvio: Não tenho dúvidas de que o funk é a música brasileira mais original que tem. É a mais criativa, e a que melhor superou as referências estrangeiras, misturou mesmo. É a contribuição brasileira para a música eletrônica. O baile funk não tem antecedentes. O Miami Bass original já foi todo diluído naquela mistura. Já é quase um samba eletrônico, é um som de escola de samba no computador. Acho que o funk está muito mais próximo de ser uma contribuição ao pop do que o samba. Também não acho que o funk seja um fenômeno isolado. Todos os lugares do mundo em que a música pop chegou, as pessoas fizeram tradições em suas línguas. Isso acontece em Angola, com o kunduro, em Belém, com o tecnobrega. É um fenômeno mundial de músicas de periferia, do qual o funk faz parte. Acho que o funk é uma forma de entender o que aconteceu com o Rio de Janeiro nos últimos 25 anos.

Ana Clara: No livro, você marca bem a entrada do funk na elite intelectual com o “Mundo Funk Carioca”, do Hermano Vianna. Como você analisa essa relação desde então?

Silvio: O Hermano Vianna contribuiu no sentido de levantar a questão de que havia um movimento funk, do qual a mídia e a elite não sabiam, que vinha diretamente da música de ponta dos EUA, sem precisar de nenhum intermediário da classe A. Os garotos que nunca tinham ido ao exterior ouviam aquelas músicas super modernas. O esperado é que eles gostassem de samba, da música de raiz. Acho que o Hermano desmonta todos os estereótipos, de que quem mora no subúrbio não sabe o que acontece lá fora, etc. Ele mudou a consciência cultural do carioca.

Ana Clara: Na sua pesquisa para o livro, você entrou no território do funk, foi à favela. Como foi sua leitura do “mundo funk”? Assumiu a condição de *outsider* ou tentou se misturar no contexto?

Silvio: No livro, não deu para relativizar tudo. Primeiro que eu vim de fora, não faço parte do contexto.

Ana Clara: No livro, você tem a preocupação de fazer pequenas biografias dos MCs e DJs. Além disso, há algumas passagens que contém juízos de valor, como “música tal era bem-feita”, etc. Qual sua intenção com isso?

Silvio: Tinha crítica, mas o que eu mais quis foi tentar organizar historicamente, de levantar o que foi mais relevante em cada período. Tem milhares de MCs, sobre alguns eu só citei o nome e a música. De outros, fiz quase uma pequena biografia. Enquanto escrevia o livro, tive que rever vários conceitos. De que o poder da música não tem a ver com a qualidade técnica, ou com a quantidade de erros de português da letra, ou a suposta originalidade. Tem a ver com o que ela comunica, a forma como comunica.

Ana Clara: O jornal “O Globo”, atualmente, publica matérias sobre a moda do funk, a galera do funk, mas a crítica musical praticamente ignora o funk. Por quê?

Silvio: Não tem crítica musical porque não tem disco de funk, mesmo extra-oficialmente. A renovação é muito grande. A cada dois meses, tem muita novidade. Além de ir ao baile, eu tento acompanhar tudo o que sai na mídia, desde “Sasha comemora seu aniversário com funk”, até as páginas policiais. Hoje tem bem menos funk na página policial. Graças ao trabalho do Marlboro e do Hermano, já não se fala mais do funk tão impunemente, há um cuidado maior. Mas ainda há certa demonização.

Ana Clara: De todas as entrevistas que você fez para o livro, qual foi a mais importante?

Silvio: Foi muito importante para mim conversar com o Dudu Nobre. Ele era de gangue de funk na mesma época que dava os primeiros passos no samba. Hoje, que ele já está de fora, já reavaliou, tem muito a contar.

Ana Clara: Qual foi a imagem que você tentou passar com o livro?

Silvio: O que eu queria comunicar é você pode não gostar de funk, mas tem que reconhecer que é uma força, e diz coisas que dizem respeito ao modo de se viver no Rio de Janeiro e não se pode contar a história dessa cidade sem passar por isso. O que de mais importante aconteceu no Rio de Janeiro nos últimos tempos está em letras de funk. É um processo que aconteceu a despeito da cultura da grande mídia, da zona sul, de apadrinhamento.

6.3 Entrevista com Edison Junior

(Concedida em 16/08/2007)

Ana Clara: A “MPB FM” ficou presa aos clássicos por muito tempo, à bossa-nova, ao que se chama de MPB... E só agora abriu para o samba, com o “Samba Social Clube”. De quem foi a idéia do programa? Por que resolveram fazer estas mudanças?

Edison: A idéia veio do povo. Eu estou na rádio justamente desde a época da mudança, há quatro meses. É um processo de abertura para a música brasileira como um todo, não só para o samba, como para o pop e para o que se chama de nova música brasileira. Respeitando os clássicos, mas inserindo aqueles que estão se consolidando nas duas últimas décadas, de 1990 e 2000. O samba vem em um movimento de qualificação. Os jovens estão voltando a gostar de samba e percebendo que o samba é muito maior do que a mídia vinha mostrando. O Rio de Janeiro tem várias rádios que tocam samba, mas um samba descaracterizado da raiz dele. A música brasileira, na minha opinião, vem se descaracterizando em muitos aspectos, há muito tempo. Como o sertanejo, como o próprio samba. As pessoas acabam fazendo um tipo de música romântica e caracterizando com um slogan que não deveriam, que é o caso do samba e principalmente do sertanejo também. A “MPB FM” começou a ver esse movimento e o quanto o samba é importante para o Brasil e especialmente para o Rio de Janeiro. A “MPB FM” é uma rádio especificamente carioca, apesar de poder ser ouvida no Brasil e no mundo todo através da internet, tem aliás uma das maiores audiências de rádio pela internet no Rio de Janeiro. O samba veio entrando assim. No início, antes de eu entrar aqui, já existia a possibilidade de a rádio estar se abrindo para o samba. O “Samba Social Clube” foi criado há cinco meses, pouco antes de eu entrar aqui. No início, tinha um pouquinho de medo de tocar o samba verdadeiro do Rio de Janeiro.

Ana Clara: O que você chama de samba verdadeiro do Rio de Janeiro?

Edison: As pessoas que criaram, sempre fizeram isso e só fazem isso, os clássicos. Os novos também, Teresa Christina, Batuque na Cozinha, Casuarina, e vários outros que fazem parte do *casting* do “Samba Social Clube”. No início, o “Samba Social Clube” tinha uma coisa muito lincada à essa suposta tradicional MPB. Ou seja, tocava muito ainda Djavan cantando samba, João Bosco cantando samba, Elis cantando samba. Hoje esses artistas já não participam mais do “Samba Social Clube”. Continuam participando da programação normal tocando samba sim, mas hoje dentro da programação do “Samba Social Clube”, o *play list* só tem samba de raiz. São as pessoas que fazem exatamente samba e que fizeram história tocando samba, e os que hoje estão iniciando uma história no samba de qualidade.

Ana Clara: E por que vocês resolveram dar essa radicalizada?

Edison: Foi uma coisa minha. Eu acho que a rádio já tem uma coisa como um todo de dar muito espaço para os artistas como Djavan, João Bosco, Luiz Melodia, vários artistas da MPB que trafegam pelo samba de maneira muito linda. Então eles têm espaço para serem executados na rádio na programação normal. Outros artistas, como Monarco, Cartola, Nelson Sargento, Argemiro e vários outros, popularizam a rádio na programação normal. Hoje eu consigo fazer um programa de samba com uma tradição um pouco maior do que o samba que toca nas outras rádios da cidade. O programa tem uma cara que a gente quer

manter, da tradição do samba. Das escolas de samba, de samba de quadra, de samba dos grandes compositores. A programação como um todo já contribui para determinados artistas, que podem tocar seus sambas na programação normal. A gente faz o “Samba Social Clube” para mostrar para o carioca como o samba é importante, e como as pessoas não tinham a oportunidade de ouvir tudo aquilo.

Ana Clara: Mas na programação normal, os sambistas de raiz têm entrado um pouquinho também, né?

Edison: Sim, num programete que a gente chama de “Momento Samba Social Clube”, para justificar a entrada dessas músicas dentro da programação. Existe ainda uma gama de ouvintes radicais, a favor da suposta MPB tradicional, Maria Bethânia, Gal Costa, Ivan Lins. Algumas pessoas ainda consideram o samba ainda muito “popular”. O que eu estou querendo mostrar é que não é nem um pouco “popular”, tem coisas lindas que falam da realidade da nossa cidade, porque o Rio de Janeiro não se resume à zona sul. Quem vive no mundo zona sul não sabe o que é o Rio de Janeiro. A música vem de todos os lugares do Rio de Janeiro, não só da zona sul. Para fazer uma rádio tem que ter muito cuidado para habituar o ouvinte ao samba. Então o que a gente faz é ter os artistas mais tradicionais de MPB cantando samba na programação normal e que isso seja um caminho pra que eles gostem também do “Samba Social Clube”. É um processo de adaptação, no qual estamos caminhando e avaliando. Porque temos um compromisso com o Ibope, com o mercado publicitário. A rádio teve uma subida de audiência muito grande nos três últimos meses. No último mês, teve uma queda, mas que eu acho normal, levando em conta que estamos num momento de transição. A gente está se reciclando de outras formas também, inserindo outros artistas da década de 1990. Quando eu cheguei na rádio, o *play list* era de 2.500 músicas. Hoje temos quase 5.000 músicas. As pessoas tinham muito medo de tocar determinados artistas. Estamos tentando tornar a rádio um pouco mais feliz, e o samba está nesse conceito como um todo. E, com isso, tentar agregar o público jovem cada vez mais, essa fatia do mercado é muito importante.

Ana Clara: Eu percebo que no “Samba Social Clube” o vocabulário é um pouco diferente, tem gírias. É uma tentativa de fazer uma diferença em relação à “Nova Brasil FM”?

Edison: Não, a “Nova Brasil FM” é uma rádio paulista, ao contrário da “MPB FM”, que é totalmente carioca. E o samba é carioca, tem uma linguagem própria. A linguagem do “Samba Social Clube” é a linguagem do samba, da malandragem carioca, do morro, do subúrbio carioca, da baixada fluminense. Mas tudo com um certo cuidado para não abalar as estruturas de linguagem da “MPB FM” como um todo. E também quero que o “Samba Social Clube” traga cada vez mais audiência para a “MPB FM”, não quero duas rádios: a rádio do “Samba Social Clube” e a “MPB FM”, é a mesma rádio. Mas tenho que fazer um programa de samba com uma linguagem verdadeira. A gente compra essa briga.

Ana Clara: Voltando a essa questão do vocabulário, eu sinto uma certa semelhança entre a linguagem do “Samba Social Clube” e a do funk, pelas gírias, como “Demorô”, etc. Você concorda?

Edison: Não, porque o vocabulário do funk é chulo, é “popular” demais. Muitos palavrões. Acho que o funk hoje está num universo muito maior que o samba. Essa ginga e esse vocabulário o funk copiou do samba, só que isso ficou muito mais vulgar. O funk tem uma vulgaridade que o samba não tem. O samba tem uma malandragem só, essa é a diferença. Mas você acha isso ruim ou bom?

Ana Clara: Eu acho interessante. Eu fico pensando se um dia vou ligar na “MPB FM” e vou ouvir funk...

Edison: Não, não vai ouvir, essa possibilidade é zero, nem queremos. A gente tenta mostrar a coisa bonita do samba. Não que o funk não tenha um lado bonito, mas ele está muito distante do que se considera MPB, não se encaixa na programação de uma rádio como a nossa. Nós estamos em um momento de ascensão. Minha grande surpresa foi que acabamos de fechar patrocínio com o Mc Donald’s, porque eles consideram o “Samba Social Clube” um programa para a família. O “Samba Social Clube” é um programa que abrange as classes A, B e C, mas eu quero que vá além. Apesar de achar que o padrão de qualidade atrapalha a chegada nas classes mais baixas. Eles sentem falta dos “pagodinhos”.

Ana Clara: Antes, o programa “Palco MPB” era gravado no auditório da rádio e há dois anos foi para o Estrela da Lapa, que é um lugar identificado com o samba. Isso já foi uma iniciação à idéia do “Samba Social Clube”?

Edison: Não, naquele tempo não se sonhava com programas de samba. O que nós queremos é estar perto do público da Lapa, a juventude, o público eclético. E por ser um centro de música popular brasileira.

Ana Clara: Se você tivesse de eleger um ritmo para ser tipicamente brasileiro, você elegeria o samba?

Edison: Sem dúvida. O samba e a bossa nova são os ritmos que melhor representam o Brasil no mundo, até por causa do carnaval, das mulatas... A bossa nova é uma música mais clássica e o samba é o “oba-oba”.

Ana Clara: O funk tem ido muito para o exterior...

Edison: Sim, mas não tem ainda a força que tem o samba. O funk é um modismo. Quando eu era adolescente, no início dos anos 90, teve a fase do funk que hoje a gente chama de “velha guarda do funk”, que eu gosto muito. Antes tinha um compromisso social, e hoje tem uma vulgarização, como existe uma vulgarização do axé, como existiu também uma vulgarização do samba em determinados momentos. Sempre é assim quando a massa fala junto. Eu acredito que o funk vai voltar a cair quando um outro movimento de massa nascer. Nos anos 1990 foi o axé music, que tinha uma sonoridade nova, mas o vocabulário parecido, de sensualidade.

Ana Clara: Mas o samba também é muito sensual.

Edison: É totalmente sensual, mas não é vulgar. Na verdade eu não critico o funk, eu adoro funk.

Ana Clara: Nos jornais dos anos 1920, havia críticas à sensualidade exacerbada do samba, os conceitos mudam com o tempo...

Edison: Sim, mas hoje o samba, perto do funk, não é o ritmo mais provocante. Isso é visto pela elevação da vulgarização dos outros ritmos. O funk ficou famoso por meninas engravidarem nos bailes, eu acho exagerado. O samba não tem como vulgarizar.

Ana Clara: Levando em conta o sucesso que vocês têm experimentado com o “Samba Social Clube”, você acredita que outras rádios abram esse espaço também?

Edison: Espero que sim, mas eu acho que as rádios adultas contemporâneas, como a “Paradiso”, “JB”, “Antena 1”, “Nova Brasil”, não vão abrir espaço. Há exceções, como o disco novo da Maria Rita que é só de samba tem tocado inclusive nas outras rádios, mas há um ano talvez não tocasse nem na “MPB FM”. Mas o disco de samba do Luiz Melodia, só a “MPB FM” toca. Vários artistas considerados de MPB estão indo para o samba, como Paulinho Moska.